

# **LOS "VELAZQUEÑOS":**

**Pintores que trabajaron en el taller de Velázquez**

M<sup>a</sup> del Mar Doval Trueba  
Licenciada en Historia del Arte

Tesis doctoral dirigida por el Prof. Dr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez  
Catedrático de Historia del Arte  
Universidad Complutense de Madrid

**Mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones gracias a cuya colaboración ha sido posible la realización de esta tesis.**

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN *1*

### PRIMERA PARTE: EL TALLER EXTENSO *8*

#### Capítulo I: Responsable de la decoración de los Reales Sitios *9*

- Velázquez y el Conde-Duque *10*
- La imagen del Rey y de la Monarquía creada por Velázquez *18*
  - La imagen del Rey *18*
  - La imagen de la Monarquía *23*
- Superintendente de Obras Reales (1643) *32*
  - Velázquez y el espíritu académico *35*
  - La Arquitectura palatina *39*
  - La Escultura en los Salones Regios *49*
  - La Pintura y el Mobiliario de los Palacios *60*

#### Capítulo II: La necesidad de un taller *69*

- Las enseñanzas de Pacheco *70*
  - Los libros que poseían ambos *71*
  - Un método de aprendizaje: la primacía del dibujo *73*
  - El ejercicio del oficio de pintor *74*
  - Unas notas sobre iconografía *78*
- El proceso de elaboración de la obra velazqueña *80*
- La situación personal del pintor de Felipe IV *88*
- El taller de Velázquez *93*

### SEGUNDA PARTE: EL TALLER PROPIAMENTE DICHO *101*

#### Capítulo I: Miembros permanentes *102*

- Aprendices *102*
  - Diego de Melgar *102*
  - Andrés de Brizuela *102*
- Oficiales *104*
  - Juan Velázquez *104*
  - Hércules Bartolucci *105*
- Juan Bautista Martínez del Mazo *108*
  - Biografía *108*
    - Fecha y lugar de nacimiento: las montañas de Burgos *108*
    - Primer Matrimonio *110*
    - Primer Empleo Burocrático *111*
    - Primeros Hijos *111*

Relación con otros pintores: Puga y Carducho	112
Nombre de Mazo. Primeros hijos varones	112
Posible existencia de otra hija de Velázquez y Juana Pacheco	113
Relación con la familia del pintor Matías Pastor	114
María del Páramo, viuda de Pacheco, y Juan Velázquez	114
Nacimiento de Baltasar del Mazo	115
Amistad con Alonso Cano	115
Pintor del Príncipe. "Vistas de Zaragoza y de Pamplona"	116
La decoración de los Salones Regios	117
Nacimiento de Teresa del Mazo	118
Participación en asuntos económicos de la familia Velázquez	118
Carta de Mazo a Andrés de Ustarroz	119
Viaje de Velázquez a Italia. Nacimiento de la última nieta del pintor	119
Cobros	119
Nace el último de los hijos del matrimonio Mazo-Velázquez	120
Mazo como tasador de obras	120
Muerte e inventario de los bienes de Francisca Velázquez	120
Otros cobros y ayudas económicas del Rey a Mazo	121
Matrimonio de Inés del Mazo	122
Partición de bienes de Francisca Velázquez	122
Parientes	123
Residencia	123
Ayuda de la Furriera. Viaje a Italia. Viudez de Inés del Mazo	124
Carrera cortesana de Gaspar del Mazo	125
Peticiones de Juan Bautista para sus hijos. Segundo matrimonio del pintor	127
Trabajo conjunto con Velázquez. Pintor de Cámara	128
Demanda de los bienes de Velázquez	128
La segunda boda de Doña Inés	129
Continúa la demanda de los bienes de Velázquez	130
Baltasar del Mazo: carrera palatina	130
Otros hijos. Muerte de Francisca de la Vega	131
Posición de Melchor y Teresa, últimos hijos del matrimonio Mazo-Velázquez	132
Continúa la recuperación de los bienes de Velázquez	133
Tercer matrimonio del pintor. Fallecimiento	133
Una carta de pago a favor de Juan Antonio del Mazo	133
Hijos del matrimonio Mazo-De la Vega	134
Descendencia de Gaspar	135
Descendencia de Baltasar	137
Estilo	139
Temas religiosos	140
Retratos	141
Vistas de ciudades	145
Cacerías	148
Paisajes	149



Copias de grandes maestros	150
Varios	153
Datos cronológicos	155
Catálogo de sus obras	166
Temas religiosos	166
Retratos	167
Vistas de ciudades	182
Escuela de Mazo	188
Cacerías	189
Colaboración	191
Paisajes	192
Copias de grandes maestros	194
Religiosas	194
Mitológicas	195
Animales	208
Retratos	210
Varios	211
Dibujos	211
Atribuciones	211
Documentos	216
Juan de Pareja	225
Biografía	225
Su situación jurídica	227
Estilo	230
Datos cronológicos	233
Catálogo de sus obras	234
En paradero desconocido	238
Participación en el taller Real	241
Benito Manuel Agüero	242
Biografía	242
Estilo	243
Los paisajes	244
Datos cronológicos	248
Catálogo de su obra	249

## Capítulo II: Colaboradores 261

Alonso Cano	261
Fecha de su llegada a Madrid	261
Motivo de la llegada	262
Su papel como Maestro Mayor de Obras Reales	263
La labor de Cano como pintor y escultor	265
Las relaciones con Velázquez y otros "velazqueños"	266
Estilo	267
Datos cronológicos	271

Catálogo de sus obras	273
Posibles atribuciones	275
Círculo de Cano	276
En paradero desconocido	276
Antonio Puga	277
Biografía	277
Testamento, inventario y almoneda de sus bienes	280
Sobre sus posibles vocaciones religiosa y militar	283
Posibles llegada a Madrid y relación con Velázquez	283
El taller de Antonio Puga	286
Estilo	288
Datos cronológicos	293
Catálogo de sus obras	295
Cuadros que se conservan de su mano	295
Cuadros en los que colaboró	296
Cuadros de su mano en paradero desconocido	298
Atribuciones	312
Juan de la Corte	314
Vida	314
Supuesta relación con Velázquez	315
Obras relacionadas con el pintor de Cámara	316
Datos cronológicos	318
Catálogo de sus obras	319

### Capítulo III: Discípulos 322

Francisco de Burgos Mantilla	322
Origen y fecha de nacimiento	322
Matrimonios y fallecimiento	323
Estilo	325
Datos cronológicos	330
Catálogo de sus obras	332
Única obra conservada	332
Cuadros en paradero desconocido	332
Francisco Palacios	344
Vida	344
Estilo	347
Datos cronológicos	350
Catálogo	351
Obras conservadas	351
Obras de su mano y desaparecidas	353
Atribuciones	354
Tomás de Aguiar	355
Vida	355
Algunos datos sobre su posible origen aristocrático	356

La afición poética de Aguiar	356
Obra	359
Datos cronológicos	360
Catálogo	361
Juan de Alfaro	363
Biografía	363
Familia y nacimiento	363
Motivo por el cual entró en contacto con Velázquez y primera estancia en Madrid	364
Regreso a Córdoba y encargos en aquella ciudad	365
De vuelta a Madrid. Vida social	366
Destierro del Almirante de Castilla. Segundo matrimonio, en Córdoba	366
Enfermedad y muerte	367
La relación de Alfaro con el Almirante de Castilla. Posible parentesco	368
La afición poética. Sus escritos en prosa	369
Estilo	374
Su papel en el taller de Velázquez	375
Discípulos	376
Datos cronológicos	377
Catálogo de sus obras	379
Retablos y otras construcciones similares	379
Pinturas murales	382
Temas religiosos	382
a) Firmados	382
b) Mencionados por Palomino y hoy perdidos	383
c) Atribuidos por la crítica moderna	384
Temas mitológicos	386
Retratos	386
a') De autoría documentada	386
b') Mencionados por Palomino y otras fuentes. Atribuciones de la crítica moderna	387
Series	391
Dibujos	393
Inacabados. Terminados por Palomino	394

#### Capítulo IV: Más supuestos discípulos 396

Miguel de la Cruz	366
Diego de Lucena	366
Sebastián Martínez Domedel	367
Nicolás de Villacis Arias	399

#### Capítulo V: Analogías estilísticas con otros pintores del momento 401

Juan Carreño de Miranda	401
José Leonardo	404
Jusepe Martínez	406

Antonio de Pereda 406  
 Diego Polo 408  
 Francisco Rizi 409  
 Bartolomé Román 410  
 Francisco de Zurbarán 411

#### Capítulo VI: Otros artistas que se relacionaron con Velázquez y los "velazqueños" 414

##### Arquitectos 414

Sebastián de Herrera Barnuevo 414  
 Pedro de la Torre 415

##### Carpinteros 416

Martín Gajero 416

##### Doradores, decoradores y escenógrafos 416

Simón López 416  
 Juan de Villegas Gallego 418

##### Entalladores 419

P. Gutiérrez 419

##### Escultores y ensambladores 419

Jerónimo Velázquez 419

##### Maestros de obra 419

Andrés de Bárcena 420

##### Pintores 420

Francisco Anete (o Janete) 420  
 Francisco Barrera 421  
 Francisco Bergés (o Vergés) 421  
     Testamento e inventario de pinturas 423  
 Isidoro Burgos Mantilla 425  
 Juan Carreño de Miranda 426  
 Felipe Diricksen 426  
 Juan de Espinosa 426  
 Antonio Fernández de Castro 427  
 José Gallego 427  
 Antonio García Reinoso 427  
 Francisco Gómez 428  
 Pedro Gómez 428  
 Bartolomé González 428  
 Antonio Grojano 430  
 Domingo Guerra Coronel 431  
 Francisco Gutiérrez Cabello 432  
 Juan Gutiérrez 433  
 Francisco Janete. Ver Francisco Anete 434  
 Francisco López Caro 434  
 Matías López 435  
 Francisco Luján 435  
 Jerónimo Márquez 435

Gonzalo Martín *436*  
Juan Mateo *436*  
Santiago Morán *436*  
Angelo Nardi *437*  
Josepe Pareja *439*  
Matías Pastor *439*  
Francisco Terrones *441*  
Juan de Solís *441*  
Diego Ungo de Velasco *441*  
Francisco Vergés. Ver Francisco Bergés *442*  
Domingo Yanguas *442*  
Pedro Zamudio *443*  
Francisco de Zurbarán *444*

BIBLIOGRAFÍA GENERAL *445*

LÁMINAS *Tomo II*

## INTRODUCCIÓN

Como todos los pintores de su época, Velázquez tuvo que tener un taller puesto que era lo normal del momento, todos lo tenían y no se concebía otra manera de trabajar. Lo extraño hubiera sido la idea que se ha querido defender, hasta el momento, del pintor aislado. La concepción de gremio, imperante en el siglo XVII, imposibilita esta segunda situación a no ser que, la escasa calidad o la mala suerte, impidieran mantener a unas personas trabajando, lo que no es el caso<sup>1</sup>. Paulatinamente han ido surgiendo documentos sobre oficiales, aprendices y, ya Palomino, menciona la existencia de algún discípulo, con lo cual la tesis del taller va tomando forma.

Junto a la labor pictórica propiamente dicha, también se conservan datos sobre la actividad decorativa de Velázquez dentro de los muros del Alcázar y demás residencias Reales; en este sentido, es importante su segundo viaje a Italia, el cual tuvo como objeto traer pinturas y esculturas para completar la decoración de las nuevas estancias Reales además de alcanzar unos honores que ningún otro artista español logró, al ser nombrado académico de San Lucas, y miembro de la Congregación de Virtuosos al Panteón. Enriqueta Harris ha sido la autora que ha dedicado, prácticamente un libro, a analizar la labor de Velázquez en el país vecino<sup>2</sup>. Toda esta actividad decorativa la desempeñó Don Diego al margen de su oficio que era el de pintor. Tal vez por su buen gusto y su buen hacer, Felipe IV le puso al frente de una tarea, enmarcable dentro de su carrera burocrática, complementaria del quehacer pictórico y que, lo más importante para nosotros, justifica *per se*, la existencia de unos ayudantes que hicieran frente a los encargos de retratos y demás pinturas de las Colecciones Reales que el sevillano no pudo realizar puesto que carecería de tiempo material para ello, como ya se lamentaba Palomino. Constancia de la existencia de estos ayudantes es el abundante número de retratos de la Familia Real o de otra temática, considerados "velazqueños" o de taller, que se han ido atribuyendo a unos y a otros sin querer adscribirlos al maestro dada la menor calidad de los mismos.

Pero ¿cómo llegó Velázquez a desplegar esta labor ingente a las órdenes del Monarca más poderoso del mundo? Hemos aludido a su buen gusto, a su buen hacer y a su genialidad, en definitiva. Sin embargo, nada de ello hubiera sido suficiente de no haber poseído Don Diego contactos importantes que le permitieran llegar a lo más alto. Su manera de pintar, única, le abrió las puertas de la Corte, pero, sin olvidar, que lo intentó en dos ocasiones, fracasando en la primera. Y aquí entra en juego la personalidad tal vez de mayor trascendencia para Velázquez tras su suegro Francisco Pacheco de quien aprendió todo lo que, en principio, le sirvió para triunfar, nos referimos al Conde-Duque de Olivares. Sin él y sin todos los sevillanos de los cuales se rodeó, el ascenso del joven Diego no hubiera sido tan rápido. Elliott, en su monografía del Valido, nos explica en qué consistió su programa de renovación política<sup>3</sup>. En el terreno que nos ocupa, Olivares necesitaba teóricos y artistas que contribuyeran, desde una perspectiva estética, a hacer posibles sus ideas. En este marco, la

<sup>1</sup>Sobre la situación de los talleres en el siglo XVII, ver Martín González, J.J.: "EL artista en la sociedad española del siglo XVII", Madrid, 1993, p. 17 y ss.

<sup>2</sup>Ver Harris, E: "Velázquez", New York, 1982.

<sup>3</sup>Ver Elliott, J.H.: "El Conde-Duque de Olivares", Barcelona, 1990, p. 147 y ss.

creación de nuevos espacios para la Monarquía suponía la construcción de edificios de nueva planta y la redecoración de los ya existentes. Es aquí donde la figura de Diego Velázquez encuentra todo su sentido.

Lo dicho anteriormente nos permite ubicar la personalidad del sevillano en un espacio y tiempo determinados, a la vez que nos obliga a dividir nuestro estudio en varias partes. En la primera hemos realizado un análisis de quien era Velázquez, porqué vino a Madrid. Luego, hemos estudiado la labor desplegada al frente de lo que hemos dado en llamar "el taller extenso", es decir, la supervisión y control de todas las personas que trabajaron en la decoración de los palacios Reales y de las cuales se conservan testimonios. Un segundo aspecto, ya dentro de la tarea pictórica propiamente dicha, es intentar saber como pintaba Velázquez, si es cierto que lo hacía a "la prima", como se ha asegurado hasta ahora o si, como el resto de artistas del momento, sus cuadros eran producto de una mayor elaboración. Quién mejor que Pacheco, su maestro, para tratar de precisar cual era el procedimiento. A ello hay que unir los pocos dibujos conservados y el abundante número de cuadros de distinto tamaño que, bien podrían ser bocetos del definitivo. Por último, nos hemos centrado en el taller propiamente dicho, que existió, con aprendices, oficiales, hombres de confianza, discípulos, colaboradores y amigos. Todo ello nos ha permitido una tímida redistribución de autorías a la vez que hemos conseguido, al unir documentos, sacar a la luz unas relaciones entre todos ellos que permiten formar una gran pirámide en cuyo vértice se encuentra la figura del gran pintor de Cámara.

Tanto Josepe Martínez como más tarde Palomino, nos cuentan como Velázquez llegó a Madrid a la sombra de Olivares<sup>4</sup>. Sin duda la llegada del artista a la capital respondía a una intencionalidad muy clara. El Conde-Duque se rodeó de amigos sevillanos que le ayudaron fielmente en su tarea. Como ya señalábamos más arriba, su programa político suponía una renovación en todos los aspectos y, por tanto, necesitaba crear una nueva imagen del Rey y de la Monarquía. Para ello era imprescindible contar con artistas, jóvenes, próximos a él y que cumplieran este servicio. Todos ellos eran amigos de Francisco Pacheco y, sin duda, conocían a los discípulos que trabajaban en su taller. Entre ellos destacaban dos, Diego, una brillante promesa al que Pacheco hizo su yerno y otro joven, granadino, incluso todavía más completo puesto que a sus conocimientos dentro del mundo de la Pintura unía una formación en materia arquitectónica y escultórica, nos referimos a Alonso Cano. Los dos llegaron a la Corte y los dos empezaron a trabajar para las dos personalidades más importantes del momento, Felipe IV y su valido Olivares. Desgraciadamente, nada sabemos de la llegada concreta de Cano, aunque presumimos debió de ser bastante dificultosa con viajes de regreso a Andalucía para volver de nuevo a Madrid. Tampoco sabemos la influencia que el uno ejerció sobre el otro, de quien nos han quedado más datos es de Velázquez, mientras que la labor cortesana de Cano ha pasado prácticamente desapercibida.

Una vez en Madrid, todos ellos se lanzaron a la tarea de transformar la ciudad en la digna capital de un imperio como el español. Velázquez, apoyándose en Antonio Moro, Tiziano y las consignas políticas lanzadas por sus amigos, ente los que se encontraba el

<sup>4</sup>Josepe Martínez: "Discursos practicables...", apud Sánchez Cantón, F.J.: "Fuentes literarias ...", 1934, III, p. 35; Palomino, A.A.: "Museo Pictórico", ed. 1947, p. 213. En este sentido se pronuncian también testigos del proceso de información de las calidades de Velázquez para la obtención del hábito de Santiago; el testigo nº 97, Don Alberto Pardo Calderón, caballero de la orden de Calatrava, consultor del Santo Oficio y del Consejo de Su Majestad y su oidor más antiguo en la Audiencia de Sevilla, dice textualmente: "*es de la ciudad de Sevilla (Velázquez) de donde le truxo el Conde Duque a esta Corte abra treinta y seis años poco más o menos*" (Varia Velazqueña, II, p. 333).

secretario Francisco de Rioja, va a crear una imagen concreta del Rey. La Monarquía que concibió Olivares, tuvo su plasmación estética en el Palacio del Buen Retiro y, más concretamente, en el Salón de Reinos. Pero el Conde-Duque cayó, y, lo que, en principio, se pudo convertir en una desgracia para el joven Diego, se tornó en fortuna, siendo nombrado en ese mismo año de 1643, Superintendente de Obras Reales por Felipe IV. Ya tenemos al sevillano al frente de gran parte de la labor decorativa de Palacio. Su función va a suponer un control de lo más importante que se realizaba en los Salones Regios desplegándose tanto dentro de la arquitectura como de la escultura y la pintura.

Uno de los más íntimos y fieles amigos del pintor, Don Gaspar de Fuensalida, menciona, en su testimonio en la información sobre las calidades de Velázquez para la obtención del hábito de Santiago, los espacios donde participó el pintor<sup>5</sup>. Son varios en los que interviene y los más importantes en cuanto a peso específico por lo que suponían para la Monarquía: Sala Ochavada, escalera del Rubinejo y, especialmente, el Panteón de Reyes de El Escorial. No se puede decir que Velázquez ejerciera de arquitecto, en el sentido en que empleamos esta palabra hoy en día pero, sin embargo, él controlaba los gastos y los materiales por lo que hemos de decir que la concepción era suya.

En escultura, Palomino hace una lista de todas las piezas y vaciados que se trajo de Italia en su segundo viaje a este país. Pita Andrade encontró testimonios concretos sobre lo que algunos consideraron "comisión de estafa de pinturas y estatuas"<sup>6</sup>. Adquirió mobiliario o pagó algunas piezas, como los famosos espejos con águilas que se pueden ver en los retratos Reales de Carreño, debidos al escultor Domingo de Rioja. Dentro del mundo de la pintura, a sus órdenes trabajaron dos fresquistas, traídos expresamente por él de Italia, Colonna y Mitelli, cuya labor fue seguida por dos españoles, Carreño y Rizi, siempre a las órdenes de Velázquez. Pero también compró cuadros de otros pintores. Desde el principio de su estancia en Madrid, se conservan recibos, algunos publicados por M<sup>a</sup> Luisa Caturla y otros por Enriqueta Harris, de cuadros adquiridos para decorar los salones de los palacios, labor en la que le siguió su yerno Martínez del Mazo<sup>7</sup>.

Otro aspecto a estudiar es la manera de pintar de Velázquez. También aquí se ha tenido una idea, muy posiblemente errónea, de lo que era la manera de trabajar de nuestro artista. Basándose en los abundantes arrepentimientos y en su pincelada suelta, se ha venido defendiendo la teoría de que el sevillano pintaba "a la prima". De nuevo hay que situar al pintor en el contexto histórico: en aquel momento las técnicas pictóricas poco tenían que ver con lo que se hizo a partir del siglo XIX y, más concretamente, del Impresionismo, de cuya época pudo salir la teoría de que Velázquez no utilizaba bocetos. La persona más adecuada para decirnos como pintaba Velázquez era su suegro, Francisco Pacheco, quien, afortunadamente, nos dejó un tratado con sus teorías<sup>8</sup>. Él fue el auténtico descubridor de Velázquez y, sin él, el destino de nuestro artista hubiera sido muy otro. De las páginas de su tratado deducimos que Velázquez nunca pintó "a la prima". Pacheco nos cuenta la archiconocida anécdota del aldeanillo que servía como modelo al joven Diego para dibujar,

<sup>5</sup>Ver Varía Velazqueña, 1960, II, pp. 332 y 333.

<sup>6</sup>Ver Pita Andrade, J.M.: "Noticias en torno a Velázquez en el Archivo de la Casa de Alba", Varía Velazqueña, 1960, I, p. 404.

<sup>7</sup>Caturla, M<sup>a</sup> L.: "Cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro", *Archivo Español de Arte*, 1960, n<sup>o</sup> 33, pp. 333-355. Harris, E. y Elliott, J.H.: "Velázquez and the Queen of Hungary", *The Burlington Magazine*, 1976, January, n<sup>o</sup> 118, pp. 24-26.

<sup>8</sup>La edición de "El Arte de la Pintura" de Francisco Pacheco utilizada en este trabajo ha sido la de Bassegoda i Hugas, B., Madrid, 1990.



el propio Pacheco alaba lo que denomina bosquejos y pone como ejemplos a grandes artistas, incluido El Greco. Es muy difícil que su yerno siguiera otro método distinto. La genialidad de Velázquez no estriba en que atacara el lienzo directamente o no, sino en los resultados obtenidos y éstos no dejan lugar a dudas. Por otra parte, encontramos dibujos, cuadros de cabezas que pueden ser bocetos o cuadros preparatorios ... Además, para conseguir unos retratos tan reales, Velázquez había de conocer los rasgos faciales del modelo a la perfección. Esto lo puede obtener de la simple observación con determinados modelos, como el Rey a quien veía muy frecuentemente pero no ocurriría lo mismo con otras personalidades como el Papa, y estos retratos eran de tanta responsabilidad que no podía cometer errores, de lo que se deduce que no es extraño que repitiera los rasgos una y otra vez hasta aprenderlos de memoria, lo que no supone un menoscabo en el nivel alcanzado. Gracias a los adelantos técnicos hemos podido descubrir otro sistema de trabajo muy interesante. Por las radiografías realizadas a algunos de los retratos de la Familia Real, se han podido descubrir cabezas subyacentes; de aquí deducimos que se iniciaba el retrato tomando una cabeza anterior y que el modelo sólo posaba en la sesión final, para añadir las posibles alteraciones de edad, adornos, etc. En esta labor pudo muy bien ser ayudado por un taller.

En la época que nos ocupa, se produjo lo que hemos venido en llamar "fiebre constructiva". Ya hemos mencionado la labor iniciada por Olivares empeñada en hacer de Madrid la digna capital de un Imperio. No sólo se realizaron obras relacionadas con los Sitios Reales, sino que se construyeron iglesias, casas para otros nobles... siempre bajo la supervisión de Olivares en nombre de la Corona, y donde debieron de intervenir los pintores del Rey. A su vez, se produce lo que denominamos "especialización temática". Del obrador Real no salen sólo retratos sino copias de grandes maestros, temas religiosos, cacerías, vistas de ciudades, batallas y en todos estos temas los expertos eran los pintores relacionados con Velázquez.

Otros factores importantes que tuvieron que influir a la hora de crear un gran taller fueron sus contactos con dos personalidades de la talla de Rubens y Bernini. Al flamenco le conoció en Madrid y su manera de producir se asemejaba a la industrial; no conservamos datos de la relación con el italiano, pero tuvo que existir en Italia y si no fue así, ya que eran enemigos políticos, Velázquez tuvo que oír hablar de él. Los dos grandísimos artistas tuvieron que dejar una profunda huella en nuestro pintor quien, no es extraño, desearía, ya que pintaba para alguien todavía más importante que ellos, desarrollar una estructura similar. De hecho, si fue honrado por las más altas personalidades del momento, si el propio Rubens dijo que era el mejor pintor de Europa, es impensable que sus métodos fueran rudimentarios cuando, tanto quiso parecerse a los demás, que hasta tuvo un esclavo como el resto<sup>9</sup>.

Los documentos que van apareciendo nos ratifican en la idea de la existencia de un taller. Como aprendices trabajaron Diego de Melgar, en Sevilla y Andrés de Brizuela, en Madrid. Conocemos la existencia de un oficial, Hércules Bartolussi, gracias a un documento publicado por J. Brown, quien debió de llegar de Italia con Velázquez, tras su primer

---

<sup>9</sup>Las declaraciones de Rubens en este sentido las recoge Don Gaspar de Fuensalida en su testimonio en el proceso de información de calidades de Velázquez para la concesión del hábito de Santiago a las cuales ya hemos hecho referencia más arriba.

viaje<sup>10</sup>. Apuntamos otro posible, Juan Velázquez, hermano de nuestro pintor, quien debió llegar de Sevilla con él, para regresar de nuevo a su tierra, según se desprende de documentos encontrados y relacionados con él.

Pocas relaciones tan curiosas como la que se produjo entre Francisco Pacheco y su yerno, la cual se volvió a repetir con Martínez del Mazo. Al contraer matrimonio con la hija de Velázquez, Juan Bautista se convirtió en la sombra de éste: siguió su carrera profesional en el mundo de la Pintura, su actividad burocrática y las tareas decorativas que inició el primero. Fue pintor de varios reyes y, sin embargo, toda su gloria se ha visto oscurecida por la del padre de su primera esposa. Conocemos muchos datos sobre su vida, le hemos adjudicado abundantes obras y nos demuestra que fue ejemplar en cuanto a fidelidad a su suegro se refiere y un pintor muy digno en su época. El perjuicio que se le ha causado no es tanto por la calidad del suegro como por esa tendencia a ver la Pintura española como una serie de individualidades, considerando el resto como de muy escasa calidad. Lo mismo que ha ocurrido con el resto de artistas aquí recogidos cuya obra no ha sido objeto de estudios más profundos por ese deseo de atribuir todo a Velázquez, aún a sabiendas de que estaba rodeado de otros. Todo esto hay que aplicárselo también al siguiente pintor de nuestra lista, el mulato Juan de Pareja quien, debido a su color, ha sido siempre menospreciado y sólo considerado como esclavo de su señor.

Por último, dentro del taller hemos incluido el nombre de Benito Manuel de Agüero, quien en realidad fue discípulo de Mazo pero que pintaba en el obrador del Alcázar y a quien no hemos dudado en atribuir todos los paisajes que la crítica, en principio, consideró de Velázquez para luego hacer una división entre Mazo y éste último.

El pintor de Felipe IV tuvo discípulos: Francisco Burgos Mantilla, Francisco Palacios, Tomás de Aguiar y Juan de Alfaro. A todos ellos les hemos adscrito cuadros que existían con otras atribuciones o que hemos encontrado en distintos lugares sin identificación. De todos ellos tal vez es Tomás de Aguiar la figura más novedosa ya que no se conocía prácticamente nada de él.

También existieron colaboradores, entre ellos hay que mencionar a Alonso Cano quien fue mucho más que eso. Se convirtió en padrino de varios nietos de Velázquez, estuvo siempre unido al pintor de Cámara y, de no haber sido por el desgraciado fallecimiento de su esposa, en cuyo asesinato se vio implicado, y la caída del Valido de Felipe IV, tal vez su puesto y el de Velázquez al servicio de la Corte hubieran sido muy distintos. Recogemos un grupo de cuadros, que siempre han sido incluidos dentro de la órbita velazqueña, sin querer ser considerados del maestro y que han de ser del granadino con el que conciden desde unas perspectivas cronológica y estilística.

Una figura muy interesante es la de Antonio Puga. El estudio de su testamento y una reconsideración de los documentos encontrados hasta el momento, nos lo convierten en un personaje totalmente distinto. Discípulo de Eugenio Cajés desde muy joven, se convirtió en el paisajista favorito de Felipe IV. De su mano han salido cuadros de todo tipo de temática, tal como se recoge en el inventario de su obra realizado con motivo de su fallecimiento, excepto escenas de género, las únicas que se le han venido atribuyendo hasta el momento. Justi publicó una carta del embajador al Duque de Módena en la cual se decía que con Juan

<sup>10</sup>Ver Brown, J. "Un italiano en el taller de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1980, pp. 207-208. Los datos sobre este oficial se analizan en el capítulo correspondiente del presente trabajo.

de la Corte, pintaron retratos grandes de la Casa de Austria a caballo. A no ser que existieran otros de los que no conservamos testimonios, los cuadros grandes de la Casa de Austria que se pintaron en aquellos años fueron los destinados al Salón de Reinos cuya autoría ha sido siempre cuestionada.

Hemos dedicado un capítulo a estudiar algunos nombres de supuestos discípulos que se han querido relacionar con Velázquez aunque no se conservan datos concretos. Miguel de la Cruz, quien no fue en absoluto discípulo del sevillano; Diego de Lucena, que lo pudo ser pero no se conservan más testimonios que los recogidos por Palomino; Sebastián Martínez Domedel, más relacionado con Alonso Cano a la vez que unido a la Casa de Lerma, y Nicolas de Villacís, la frustrada esperanza, uno de los escasos pintores al fresco españoles quien marchó a Italia, posiblemente aconsejado por el propio Velázquez, para que se especializara en este tipo de pintura pero que no volvió a Madrid, lo que obligó al sevillano a buscar a otros italianos para hacer frente a la decoración de los muros de algunas de las estancias regias e iglesias madrileñas. Era también capítulo obligado analizar la relación posible del pintor de Cámara con otros artistas del momento, los cuales, sin ser discípulos propiamente dichos, mantuvieron contactos con éste trabajando con él o manteniendo vínculos de amistad. Es el caso de Francisco de Zurbarán, Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda, Jusepe Martínez y otros artistas del momento como Antonio de Pereda, Jusepe Leonardo, Bartolomé Román o Diego Polo. En todos ellos se aprecian unas notas comunes en cuanto a estilo se refiere que ha dado lugar a muchas atribuciones erróneas y, lo más importante, nos muestra la alta calidad alcanzada por los pintores españoles de este momento.

El último apartado de nuestro trabajo es, tal vez, el más curioso. En los documentos utilizados aparecen nombres de otros artistas que firman como testigos en procesos notariales. La intención, en un principio, fue hacer un comentario a pie de página, sin embargo, su número y su presencia en los acontecimientos de distintos pintores, nos decidió a reunirlos en un capítulo aparte. Las publicaciones de Mercedes Agulló Cobo sobre datos de artistas madrileños del XVII han sido un instrumento de trabajo inestimable ya que, gracias a ellas, hemos podido unir datos y saber mucho más sobre artistas desconocidos o de los que se tenían muy pocos datos<sup>11</sup>. Forman un grupo de unos cuarenta nombres entre los que se encuentran no sólo pintores sino también arquitectos, carpinteros, doradores, decoradores y escenógrafos, entalladores, escultores y ensambladores y maestros de obra relacionados con Velázquez o con los discípulos. Una gran mayoría aparecen relacionados con Antonio Puga, quien, a juzgar por los nombres que se registran en los documentos, debía ser un artista de los que más contactos dentro de su ambiente. El resto forman un entramado que convierte en extremadamente rico el panorama pictórico del Madrid del momento.

Con todo lo expuesto anteriormente, la idea de un Velázquez aislado en Palacio parece que queda en entredicho. Hemos intentado recoger todos los artistas que se relacionaron con él o con su grupo, sin duda aparecerán más. Lafuente Ferrari, proponía, en 1932, a Pietro Neri como miembro del taller del sevillano en Roma, aunque allí su colaborador inmediato fuera, indiscutiblemente, Juan de Pareja. No obstante, la labor de

---

<sup>11</sup> Los libros de Mercedes Agulló utilizados han sido: "Noticias sobre los pintores madrileños de los siglos XVI-XVII", Univ. de Granada, 1978. "Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII", Valladolid, 1978. "Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI-XVIII", Madrid, 1981

Velázquez en aquel país debió de ser intensa. Hemos recogido en la primera parte de este trabajo los nombres de italianos que llegaron a España llamados por el pintor de Cámara para participar en la decoración de los palacios. En la actualidad, se van encontrando documentos sobre el taller de Velázquez en Roma, encargado del vaciado de estatuas clásicas. Surgirán muchos más datos con el tiempo, tanto de los artistas aquí recogidos como de otros de los que no se conoce todavía nada. También han de aparecer más cuadros de nuestros pintores y todo ello corrobora la teoría de que, la labor desplegada por los artistas españoles del siglo XVII, a las órdenes de Felipe IV y de su pintor de Cámara, Don Diego Velázquez, fue, sin lugar a dudas, única, tanto por cantidad como por calidad se refiere.

PRIMERA PARTE

EL TALLER EXTENSO

## CAPITULO I

### RESPONSABLE DE LA DECORACIÓN DE LOS REALES SITIOS

Diego Rodríguez de Silva Velázquez nació en Sevilla en 1599 y falleció en Madrid el 6 de agosto de 1660. Desde los veinticuatro años fue pintor del rey Felipe IV y las obras realizadas, en su mayoría para este monarca, le han convertido en el mejor pintor español del siglo XVII y en uno de los más grandes artistas de la Historia Universal. De su vida conocemos muchos datos: fue bautizado en la capital hispalense el 6 de junio de 1599 en la iglesia de San Pedro<sup>1</sup>. Su padre, sevillano como la madre, era de ascendencia portuguesa y Palomino, siempre dispuesto a exagerar, lo entronca con las más nobles familias de Oporto. Su dedicación a la pintura, voluntaria o involuntariamente, fue temprana ya que su padre le hizo ingresar en el taller de Herrera el Viejo, cuando el joven Diego contaba diez años de edad. Por culpa del mal genio de su maestro, el niño cambiaría pronto de taller iniciando, el 1º de diciembre de 1610 su aprendizaje en casa de Francisco Pacheco<sup>2</sup>, hombre que le marcó durante toda su vida ya que no sólo fue su maestro sino que, gracias a sus contactos e influencia, Velázquez se convirtió, en un plazo relativamente corto, en pintor del Rey. Esta unión, de carácter profesional, fue también muy fructífera en el terreno personal ya que el joven Diego se casaría con la hija del maestro, Juana, con la que tuvo dos hijas, Francisca e Ignacia; la segunda fallecida a temprana edad, la primera continuaría la saga de artistas al contraer matrimonio ella misma con otro pintor, Martínez del Mazo.

Antes de que su hija Francisca alcanzara la edad casadera, Velázquez consiguió llegar a Madrid y pintar para el Rey. Sabemos que lo intentó en dos ocasiones, resultando fallida la primera aunque le permitiera visitar El Escorial y conocer, directamente, la Colección Real de Pinturas. Con todo, el 6 de octubre de 1623, es nombrado pintor del Rey, lo que se facilita por el fallecimiento de Rodrigo de Villandrando<sup>3</sup>, y hasta se conoce el sueldo recibido por ello: veinte ducados de salario al mes<sup>4</sup>.

También conocemos los puestos que ocupó en el Alcázar desde Ujier de Cámara, cargo que traspasó a su yerno Mazo con motivo del matrimonio de éste con la hija del pintor, hasta Aposentador del Rey, en cuyo desempeño le sobrevino la muerte.

Se conservan datos sobre los dos viajes que realizara a Italia. El primero en 1629 como viaje de estudios principalmente y el segundo, en 1649, con la intención de buscar obras de arte y quien las realizase para el Alcázar madrileño. A su vez, parece ser que este motivo profesional se completó con un asunto amoroso que dio como fruto un supuesto hijo.

---

<sup>1</sup>Varia Velazqueña, II, p. 213, nº2.

<sup>2</sup>Op. cit., p. 215, nº 8. Fechas: 17 y 27-IX-1611.

<sup>3</sup>Ver Pérez Sánchez, A.E.: "Pintura barroca en España. 1600-1750", Madrid, 1992, p. 217.

<sup>4</sup>Ver Pacheco, F.: "El Arte de la Pintura", Madrid, 1990, p. 204.

Estamos ampliamente informados sobre lo flemático de su carácter<sup>5</sup>, su amistad con Rubens y la existencia de un fiel mulato, Juan de Pareja, quien le guardó fidelidad hasta la muerte. Hemos aprendido a valorar sus obras: "Las Meninas", cumbre del arte universal; lo moderno de "Las Hilanderas"; la perfección del trabajo bien hecho en "Las Lanzas"; la maravillosa captación psicológica de retratos como el de Inocencio X o los que realizara de Felipe IV y todos nos hemos quedado sorprendidos ante la persistente intención del pintor de conseguir un hábito de una orden militar, la cruz de Santiago que lleva en el pecho en su obra más conocida, "Las Meninas", y con cuyo hábito, a modo de mortaja, fue enterrado en la parroquia de San Juan, el 7 de agosto de 1660, en una bóveda propiedad de Don Gaspar de Fuensalida, uno de los hombres que permaneció fiel a Velázquez durante toda su vida<sup>6</sup>.

Los datos existentes se van viendo ampliados día a día con la aparición de nuevos documentos que aportan algún elemento desconocido y que nos permite ir completando la biografía del genial artista. Pero las notas documentales no conforman la totalidad de la vida de una persona y, a pesar de lo que pudiera parecer, quedan muchos aspectos por estudiar. Además, no podemos olvidar que todo ser humano se encuentra rodeado por otros con los que va a mantener una relación más o menos estrecha y que actúan como condicionantes de su comportamiento. En este sentido, Velázquez fue amigo o, cuando menos, estuvo visitando las colecciones reales de pintura con Rubens quien, sin duda, dejaría una honda huella en el español. En Italia, se entrevistó con Ríbera y allí entró en contacto con un papa, Inocencio X, de quien dejó uno de los mejores retratos de la Historia de la Pintura. También allí ingresó en la Academia de San Lucas y en la Congregación de Virtuosos del Panteón. En Madrid, se sabe que el Monarca iba a su estudio a verle pintar y conversar con él. Sin embargo, no fue Felipe IV el único que conversara con Velázquez, el Alcázar estaba lleno de sevillanos los cuales prestaban sus servicios a la figura más importante de la primera parte del reinado de Felipe IV. El Conde-Duque de Olivares, sevillano, se rodeó de un equipo de paisanos para poner en marcha sus planes de gobierno y, en ellos, Velázquez alcanzó un papel muy definido. El artista se convirtió en el instrumento del nuevo régimen para conseguir una imagen concreta tanto del Monarca como de la Monarquía por él representada, y es aquí, en su papel de instrumento del Conde-Duque, donde hay que situar la figura de Velázquez cuando menos, al principio de su llegada a Madrid.

### Velázquez y el Conde-Duque

La primera parte del reinado de Felipe IV va a estar marcada por la presencia del Conde-Duque de Olivares. Figura omnipotente y omnipresente, él fue quien puso en marcha todo el aparato político y económico del nuevo régimen y, para ello, se rodeó de una serie de colaboradores y ayudantes sevillanos como él.

Don Gaspar nació el 6 de enero de 1587 en la embajada de España, en Roma. Tercer hijo de Don Enrique de Guzmán, a la sazón embajador en la Ciudad Eterna, y Doña María Pimentel de Fonseca, ambos de estirpe andaluza y entroncados con la Casa de Medina

<sup>5</sup>Carta de Felipe IV al Duque del Infantado, Madrid, 1650 apud Gállego, J.: "Diego Velázquez", 1988, p. 149.

<sup>6</sup>Varia Velazqueña, II, p. 387, nº 204. La partida de defunción está registrada en los libros de la parroquia de San Juan y fechada a 7-VIII-1660.

Sidonia<sup>7</sup>. El niño fue bautizado por el cardenal Aldobrandini, futuro Clemente VII, quien le concedió más tarde una canonjía en la catedral de Sevilla<sup>8</sup>.

En 1600 el joven Gaspar llegó a España pisando, por vez primera, la tierra de sus antepasados. Tras una estancia en Salamanca donde completó su educación como clérigo ya que era tercer hijo del matrimonio, fue llamado por su padre al fallecer el hermano mayor<sup>9</sup>. La carrera eclesiástica fue abandonada a toda prisa para hacerse cargo del mayorazgo y su padre lo llevó a Valladolid, ciudad a la que hacía poco se había trasladado la Corte<sup>10</sup>. Tras múltiples sucesos, el Conde de Olivares se trasladó a Sevilla, ciudad en la que permaneció entre los años 1607 y 1615<sup>11</sup>. Fueron ocho años que, según Elliott, pudieron ser decisivos en su formación aunque no se conozca mucho de ellos<sup>12</sup>. Sin embargo, de lo que se deduce de las amistades conservadas por Don Gaspar, fue este el período en el que, sin duda, gestó todo su posterior programa de gobierno.

La ciudad que esperaba a Olivares era una auténtica metrópoli a la que acudían ciudadanos de gran variedad de lugares del mundo: comerciantes del norte de Europa y, como es lógico, gente que iba y venía de las Américas; culta y rica, en palabras de Elliott: *"La Sevilla renacentista y posrenacentista se enorgullece de la atención que prestaba a las artes y a las letras. Las familias más distinguidas de la ciudad [...] competían entre sí a la hora de patrocinar las artes y adornaban con su presencia las reuniones literarias que constituían uno de los rasgos característicos de la vida sevillana"*<sup>13</sup>. El abuelo de Don Gaspar, Alcaide de los Reales Alcázares, arrastrado por esta corriente, celebraba reuniones en ellos en oposición al Duque de Alcalá quien lo hacía en la Casa de Pilatos.

Olivares, al igual que su abuelo, también Alcaide de los Reales Alcázares, título que ostentó con orgullo durante toda su vida, se dejó llevar de estas rivalidades amistosas con el III Duque de Alcalá, hasta el punto de que su protección a poetas y artistas le hizo ganar el sobrenombre de Manlio en memoria de M. Manlio Capitolino, generoso patrono romano. En su compañía se veían algunas de las más destacadas figuras de intelectuales del momento, como es el caso de Francisco Pacheco, quien pintó un retrato de Olivares desaparecido en la actualidad<sup>14</sup>. A través de Pacheco, Olivares entró en contacto con Don Juan de Fonseca y Figueroa y, sobre todo, con Francisco Rioja quien, con el paso del tiempo, se convirtió en figura muy destacada de la vida cortesana madrileña, tras ser llamado por el propio Conde-Duque. A todos ellos nos referiremos con posterioridad.

La, con toda probabilidad, feliz estancia en Sevilla concluyó en 1615 cuando Olivares fue nombrado gentilhomme de Cámara del Príncipe, futuro Felipe IV, teniendo que marchar a Madrid. Su amor por Sevilla no se apagó y siempre siguió considerándose a sí

<sup>7</sup>Para la estirpe de los Olivares, ver Elliott, J.H.: "El Conde-Duque de Olivares", Barcelona, 1990, p. 28 y ss.

<sup>8</sup>op. cit., p. 27.

<sup>9</sup>op. cit., p. 36.

<sup>10</sup>Ver Marañón, G.: "El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar", Madrid, ed. 1992, p. 27.

<sup>11</sup>Ver Elliott, op. cit., p. 45.

<sup>12</sup>op. cit.

<sup>13</sup>op. cit., p. 46

<sup>14</sup>Berwick y Alba, Duque de: "Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y Alba (Madrid, 1924), pp. 23-24 en Nota 60, p. 46 de Elliott, op. cit.



mismo hijo de la ciudad al tiempo que continuaría protegiendo la vida cultural y artística de la capital hispalense<sup>15</sup>. El período de las reflexiones teóricas, de la gestación de sus ideales había concluido y llegaba el momento de poner en práctica todo lo aprendido. Muchos de los programas emprendidos en su etapa de valido salieron de las reuniones de intelectuales que tenían lugar en el marco de las academias, tan de moda entre la élite culta sevillana<sup>16</sup>.

En su traslado a Madrid, el Conde-Duque no dudó en llevarse tanto a su familia y sus pertenencias personales, incluida su biblioteca, como a sus amigos quienes le servirían fielmente hasta el final de sus días, como ocurrió con Francisco de Rioja. Parientes y amigos le ayudaron a establecer los principios ideológicos sobre los cuales se asentaría la monarquía del nuevo soberano y, sin duda, la etapa comprendida entre 1615 y 1621, fecha en la cual falleció Felipe III y asumió el poder su hijo, sería pródiga en discusiones teóricas para crear tanto las directrices que conformaran su ideario como para designar a las personas al frente de ellas. Todo el complejo programa de gobierno necesitaba una imagen y ésta se dejó en manos de otro joven sevillano, Diego de Velázquez, quien, desde ese momento y hasta su muerte, se convirtió en el encargado de la representación plástica del penúltimo rey de los Habsburgos españoles y de su Monarquía<sup>17</sup>.

Centrándonos en el estudio de las figuras que rodearon a Olivares, hay que comenzar por las de sus familiares. Éstos, si bien no pertenecieron al círculo sevillano, son importantes para nuestro objeto ya que fueron grandes aficionados al Arte y, en concreto, a la Pintura<sup>18</sup>.

Entre todos los parientes de Olivares, ha llegado hasta nuestros días la fama de la colección de pintura de Don Diego Mexía, Marqués de Leganés, primo del Conde-Duque en cuyo inventario de 1655 se recogía un total de 1333 pinturas en las que abundaban los originales de Rubens, Van Dick, Jordaens, Tiziano, Rafael y el propio Velázquez<sup>19</sup>.

Por su parte, el Conde de Monterrey, cuñado por partida doble de Olivares, poseía una colección más pequeña pero más selecta de la cual habría que destacar un dibujo de Miguel Ángel así como obras de Ribera y Tiziano. Fue él quien descubrió a Lorena durante su estancia en Roma y Nápoles como Embajador (1628-1631) y Virrey (1631-1637), respectivamente. Y en esta ciudad fue donde conoció a Ribera convirtiéndose en su principal mecenas. También protegió y hospedó a Velázquez en su primer viaje. De éste poseía dos cabezas de Felipe IV y Mariana de Austria tasadas en 500 reales cada uno<sup>20</sup>. Esta mención es importante pues acredita la existencia, en vida de Velázquez, de retratos reales de su mano en

<sup>15</sup>Para conocer lo que supuso la vida intelectual sevillana, ver Elliott, op. cit., p. 52 y ss.

<sup>16</sup>El análisis de lo que pudieron suponer estas Academias, no sólo para el Conde-Duque sino también para el propio Velázquez, es objeto de estudio en el epígrafe "Velázquez y el espíritu académico" del presente capítulo.

<sup>17</sup>En este sentido ver Justi, K.: "Velázquez and his times", London, 1889, p. 90.

<sup>18</sup>Desgraciadamente, no existen cuadros firmados de nuestros autores en las colecciones que poseyeron estas personalidades sin embargo, la abundante relación de obras anónimas hace aumentar la esperanza de que alguna de ellas pudiera deberse a los velazqueños.

<sup>19</sup>Para la colección de Leganés, ver López Navío, J.: "La gran colección de pintura del Marqués de Leganés", *Analecta Calasanciana*, 1962, nº 8, pp. 2-72 y Wolk, Mary C.: "New light on a seventeenth-century collection: The Marquis of Leganes", *Art Bulletin*, 1980, pp. 256-268.

<sup>20</sup>Ver Pérez Sánchez, A.E.: "Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey (1653)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIV, 1977, pp. 417-459.

poder de la alta nobleza, sin descartar la posibilidad de que hubieran sido obra, en realidad, de sus colaboradores.

El Marqués del Carpio, y de Heliche, a la sazón, también poseyó una muy importante colección de pintura y entre ellas destacó la propia "Venus del Espejo" que pintara Velázquez<sup>21</sup>. El hijo de don Luis de Haro y sobrino del Conde-Duque llegaría a ser figura protagonista y central en los círculos artísticos de Roma y Nápoles ya que fue Embajador en Roma y en El Vaticano (1677-83) y luego Virrey de Nápoles, siendo muy aclamado por los propios italianos en este terreno<sup>22</sup>.

Lo anteriormente expuesto nos está indicando la importancia de la Pintura para los parientes de Olivares, algunos de ellos antagonistas en el terreno político, que no para él quien parece ser fue más amante de los libros<sup>23</sup>. Aún así, del protagonismo de esta rama del Arte y del principal exponente del momento, Diego Velázquez, no cabe lugar a dudas.

Por lo que respecta a los sevillanos ayudantes de Olivares y que no formaron parte de su familia más directa, cabe destacar a personalidades de la talla de Rioja<sup>24</sup>. Francisco de Rioja nació en Sevilla en 1583 graduándose en Teología por su Universidad. Su vida es la historia de una gran ascensión social basada en unas dotes intelectuales y morales que le acreditaron gran estima entre sus contemporáneos<sup>25</sup>. En 1598 tomó las órdenes sagradas y fue nombrado capellán en la iglesia de Omnium Sanctorum<sup>26</sup> llegando a ser inquisidor del Tribunal Santo de Sevilla y de la Suprema. En su época de capellán fue cuando conoció a Pacheco con quien entabló una amistad que se mantuvo a lo largo de toda su vida convirtiéndose, a su vez, en principal asesor de temas iconográficos del suegro de Velázquez.

<sup>21</sup>Ver Pita Andrade, J.M.: "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio", *Archivo Español de Arte*, 1952, pp. 223-36; "Un cuadro que perteneció al Marqués del Carpio en el Museo del Louvre", *A.E.A.*, 1953, p. 254; "Noticias en torno a Velázquez, en el archivo de la Casa de Alba", *Varia Velazqueña*, 1960, I, pp. 400-413.

<sup>22</sup>Pérez Sánchez, A.E.: "Las colecciones...", p. 65. Ver también López Torrijos, Rosa: "Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marqués de Heliche" en V Jornadas de Arte, "Velázquez y el arte de su tiempo", C.S.I.C., 1991, pp. 27-36; esta autora se hace eco del segundo matrimonio del Marqués con Doña Teresa Enríquez de Cabrera, hija del Almirante de Castilla quien fue gran amante de las artes y protector de Juan de Alfaro, uno de los pintores que estudiamos en el presente trabajo.

<sup>23</sup>En la capital hispalense el Conde de Olivares completó, en su amor de bibliófilo, su biblioteca que llegaría a tener, a mediados de la década de 1620, unos 2700 libros impresos y 1400 manuscritos viéndose incrementada posteriormente (Elliott, op. cit., p. 49).

<sup>24</sup>En este capítulo nos vamos a centrar en el estudio de los sevillanos residentes en Madrid a las órdenes, directas o indirectas, del Conde-Duque. Por eso se excluye una biografía específica de Francisco Pacheco, el sevillano que más influiría en Velázquez, aunque sí se recoge la relación de aquél con los distintos amigos de Olivares procedentes de la ciudad hispalense, sin olvidar que la mayoría de sus nombres y la relación que mantuvieron con Velázquez al llegar éste a Madrid son recogidos en el "Arte" de Pacheco, pp. 203 y 204. Bonaventura Bassegoda, en dicha edición del "Arte" de Pacheco, también realiza un estudio sobre las relaciones de dicho autor y estos sevillanos (Ver pp. 17, 19, 20, 23, 25, 27, ed. 1990). La influencia de Francisco Pacheco en Velázquez, desde una perspectiva profesional, se estudia en el capítulo siguiente del presente trabajo, dentro del epígrafe titulado "Las enseñanzas de Pacheco".

<sup>25</sup>Para la vida de Rioja, ver López Bueno, Begoña: "Francisco de Rioja. Poesías", Madrid, 1984 y de la misma autora: "Gozos poéticos de humanos desengaños (Poesía andaluza de los siglos de oro)", Sevilla, 1985. Rioja tasó, en 11.000 rs., dieciocho cuadros llevados por Velázquez de su mano y de otros (Varia Velazqueña, 1960, II, p. 240, nº 61, año 1634, tomado de Cruzada Villaamil).

<sup>26</sup>Ver Brown, J.: "Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII", Madrid, 1988, p. 73 y ss.

La importancia que tuvo Rioja en la vida de Pacheco se desprende de las veces en que es mencionado en el "Arte de la Pintura" y para el cual el propio Rioja contribuyó con algún que otro estudio. Más intensa fue su participación en los tratados de erudición, en los cuales Rioja destaca como autoridad principal<sup>27</sup>. Ambos editaron, en 1619, a expensas del Conde-Duque, los "Versos" de Herrera. Con fecha de 21 de marzo de 1621, Rioja publicó un folleto sobre el título de la Cruz de Cristo que va dedicado a Don Gaspar de Guzmán "*gentilhombre de Cámara del príncipe*"; Olivares sirvió de mecenas y protector de Rioja en este sentido ya que esta discusión le enfrentaría con el III Duque de Alcalá<sup>28</sup>.

Por su parte, Gállego nos dice que, en 1625, Pacheco pintó un bodegón para Rioja<sup>29</sup>. La relación entre estos dos intelectuales no concluye aquí: en 1629 Pacheco le envió a Madrid dos inscripciones para un retablo, una en español y la otra en latín, pidiéndole su visto bueno en lo que atañía a propiedad y corrección lingüísticas<sup>30</sup>.

La relación de Rioja con el Conde-Duque fue intensa. El propio Olivares le definió como "*persona de singulares letras con gran lección de los autores griegos y latinos*"<sup>31</sup>. Rioja celebró a Don Gaspar y sus amoríos en obras poéticas. Llegaría a ser bibliotecario del Conde-Duque y luego del Rey así como Cronista de Castilla. Compartieron el amor hacia los libros y allá por donde fueran Juan de Fonseca y Francisco Rioja "saqueaban", en palabras de Elliott, los monasterios en busca de nuevos ejemplares. En los días previos a su caída, el Conde-Duque pasaba horas enteras encerrado con éste y un compañero de estudios, Juan de Isasi, considerado por Olivares como el mayor erudito de España. Cuando el Conde-Duque marchó a Loeches, le acompañó en el destierro y al partir, finalmente, con rumbo a Toro, Rioja regresó a Sevilla y allí permaneció hasta que años más tarde fuera llamado por el Rey "*que sintió siempre la nostalgia de los días magníficos de su reinado, que fueron los del Conde-Duque*".<sup>32</sup> Y en la Corte falleció en agosto de 1659, justo un año antes que Velázquez. Tampoco olvidemos que Rioja fue testigo en la boda del pintor con Juana Pacheco Miranda<sup>33</sup> y que fue Rioja quien tasó los cuadros comprados por Velázquez para el Buen Retiro<sup>34</sup>.

Sevillano amigo de Olivares fue Juan de Fonseca y Figueroa, hermano menor del Marqués de Orellana y pariente del Conde-Duque; canónigo de la Catedral, historiador y pintor aficionado participó, junto con Rioja, en el engrandecimiento de la Biblioteca del

<sup>27</sup>En este sentido, ver Brown, J.: "Imágenes ...", p. 74, Nota 46.

<sup>28</sup>Ver Pacheco, F: "El Arte de la Pintura", ed. 1990, comentarios de Bonaventura Bassegoda, p. 20.

<sup>29</sup>Dicho autor recoge la posibilidad de que el objeto de dicho bodegón pudo ser un acto de gratitud por haber recomendado a Velázquez. Ver Gállego, J.: "Diego Velázquez", 1988, p. 37.

<sup>30</sup>Ver Brown, J.: "Imágenes ...", p. 74. Posiblemente nos encontremos ante la persona que pudo asesorar a Velázquez en la inscripción, en hebreo, griego y latín, de su "Cristo crucificado" del Museo del Prado cuya iconografía ha llegado a nosotros como una de las máximas aportaciones de Rioja al mundo de la representación plástica (Ver Pacheco: "Arte", pp. 713-749).

<sup>31</sup>Elliott, 1990, p. 46, Nota 46.

<sup>32</sup>Ver Marañón, G.: "El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar", Madrid, ed. 1992, p. 188.

<sup>33</sup>Varia Velazqueña, II, 1960, p. 218, nº 12.

<sup>34</sup>Morán Turina, M.: "Los gustos pictóricos en la Corte de Felipe III", Catálogo de la Exposición: "Pintores del Reinado de Felipe III", Toledo, Febrero-Marzo, 1994, p. 188. También Harris, E.: "G.B. Crescenzi, Velázquez and the "Italian" Landscapes for the Buen Retiro", 1980, *The Burlington Magazine*, nº 122, pp. 562-64. El control que ejerce Francisco de Rioja, al encargarse del pago de obras de Arte, es similar al que posteriormente realizará Velázquez, encargado de lo mismo.

Valido, como señalamos anteriormente<sup>35</sup>. A él regalaría Velázquez su "Aguador", única obra que se trajo de Sevilla a Madrid en su primer viaje, tal vez en agradecimiento por ser éste quien le llamara a la capital en 1623. De él hizo Velázquez un retrato que, presentado en el Alcázar y dada su calidad, le abrió las puertas del mismo. El propio Velázquez tasó la colección de cuadros que poseía, tras el fallecimiento de aquél. En el Alcázar ocupó el cargo de Sumiller de Cortina

Otros sevillanos relacionados tanto con el Conde-Duque como con Velázquez fueron los hermanos Melchor y Luis de Alcázar hijos de Juan Antonio del Alcázar, ilustre poeta, los cuales acogieron al pintor en Madrid. Gracias a Pacheco conocemos las fechas de nacimiento y muerte (1588-1625) de Melchor y su condición de poeta de la cual nos ofrece dos muestras, una en el "Arte"<sup>36</sup> y otra en el "Libro de Retratos" donde recogió a otros miembros de la familia<sup>37</sup>. El segundo hermano, Luis (1554-1613), jesuita, era un notable humanista amigo de Pacheco<sup>38</sup>.

Don Gaspar de Bracamonte, camarero del Cardenal-Infante, amigo íntimo de Fonseca y quinto hijo del entonces Capitán General de Sevilla, el Conde de Peñaranda <sup>39</sup>, llevó el retrato de Don Juan de Fonseca a Palacio para que lo vieran todos. Él adquirió los cuadros, pintados por Velázquez y recogidos en el inventario a la muerte de aquél<sup>40</sup>

Luis de Góngora, Príncipe de los poetas de su tiempo, cordobés, muy aficionado a frecuentar las reuniones de intelectuales sevillanas, y a quien, por deseo expreso de Pacheco, Velázquez haría un retrato, hoy en Boston, durante su primera estancia en Madrid. La relación entre pintor y escritor hubo de ser breve al fallecer Góngora en Córdoba, su ciudad natal, en 1626.

Sevillanos ilustres y apoyados por el Conde-Duque fueron Don Juan de Jáuregui, poeta y pintor. En 1618, dio a la estampa su obra "Rimas" siendo elogiada, entre otros, por Francisco Pacheco y Luis del Alcázar, dedicó su "Orfeo" a Olivares en 1624. En cuanto a la Pintura se refiere, además de retratar a Cervantes, Carducho dice que vio muchas obras suyas en la Colección del Duque de Medina de las Torres y Palomino afirma que había

<sup>35</sup>López Navío, J.: "Velázquez tasa los cuadros de su protector D. Juan de Fonseca", *A.E.A.*, 34, 1961, pp. 53-84. La tasación tuvo lugar el 26 de enero de 1627. En el inventario, además de "El Aguador", valorado en 400 reales, se tasaron dos retratos, uno de Felipe IV y otro del Cardenal-Infante de 330 reales cada uno; también se encontraban allí un retrato sin acabar de Felipe III y otro de la Infanta María ¿Estarían estos dos últimos pintados por Velázquez? "El Aguador" y los retratos firmados por Velázquez fueron adquiridos por Don Gaspar de Bracamonte. No aparece el retrato que pintara Velázquez y le abriera las puertas de Palacio. También López Navío (*Archivo Español de Arte*, 1960, p. 415) encontró la partida de defunción de Fonseca en la parroquia de Santa María de la Almudena, fechada a 15 de enero de 1627. López-Rey, por su parte, hace hincapié en la relación de Velázquez con Fonseca, considerándole su valedor en la Corte; a su vez, admite la posibilidad de que Velázquez fuera conocido del Conde-Duque desde su etapa sevillana ("Velázquez", 1996, I, pp. 46-52). Ya recogíamos más arriba como Gállego ("Diego Velázquez", 1988, p. 37) admite la posibilidad de que el objeto de dicho bodegón fuera un acto de gratitud por haber recomendado a Velázquez.

<sup>36</sup>Ver Pacheco, F.: "Arte de la Pintura", ed. 1990, p. 276.

<sup>37</sup>Para más datos sobre toda la familia ver Pacheco, op. cit. pp. 203-4.

<sup>38</sup>Sobre Luis de Alcázar, ver Brown, J.: "Imágenes e ideas...", 1988, p. 54.

<sup>39</sup>Ver Baticle, J.: "Velázquez, el pintor hidalgo", 1990, p. 30.

<sup>40</sup>Ver referencia supra López Navío, *A.E.A.*, años 1960 y 1961, p. 415 y pp. 53-84 respectivamente.

muchas obras de su mano en Madrid y Sevilla. Fue nombrado caballerizo de la Reina en 1626 y caballero de Calatrava en 1639, tras un proceso que duró trece años<sup>41</sup>. Por último, Francisco de Calatayud, poeta sevillano, quien obtuvo un destino en la Secretaría Real. También fue secretario en dos juntas especiales -la de población y la de educación- a las que recurriría cada vez más Olivares para llevar a cabo su programa de reformas<sup>42</sup>.

Otro sevillano de gran trascendencia para Velázquez era el III Duque de Alcalá. Si bien no fue de los que se establecieron en Madrid al servicio del Conde-Duque, fue enviado por éste a Roma como embajador en 1625, haciéndose amigo del Papa Urbano VIII, mecenas de Bernini a la sazón. Posteriormente ocupó el cargo de Virrey de Nápoles, llegando a Madrid en 1631 con gran cargamento de obras de arte. En la etapa previa, mientras que Olivares todavía residía en Sevilla, ambos competían por la primacía en el mecenazgo cultural y artístico de la ciudad. Fue también muy amigo de Pacheco, quien, en 1603, decoró su palacio sevillano, la Casa de Pilatos, con una serie de pinturas mitológicas<sup>43</sup>. El suegro de Velázquez asesoró en la formación de la colección de arte del Duque, en la cual se encontraban dos bodegones, hoy perdidos, de Velázquez<sup>44</sup>.

Con todas estas relaciones no cabe duda del apoyo seguro con que contó Velázquez en Madrid. Tampoco es difícil imaginar a Olivares con su secretario Rioja, conversando y haciendo planes sobre las bases ideológicas de lo que luego sería su mandato, de la necesidad de colaboradores para cubrir los distintos puestos y, en el terreno artístico, de la carencia de un pintor próximo a ellos para plasmar la imagen de sus proyectos<sup>45</sup> y ¿quién mejor que el yerno de Pacheco?<sup>46</sup> Un artista prometedor, educado en su círculo, por tanto nada sospechoso de posibles disidencias y al que siempre, dada su juventud se le podía conducir por un camino determinado. El hecho de que Pacheco, años después solicite la plaza de pintor del Rey y no se le conceda<sup>47</sup>, viene a corroborar esta hipótesis ya que era demasiado mayor y su calidad era inferior, además, ya había suficientes pintores al servicio del Rey ¿qué de nuevo podría aportar Pacheco? A esto hay que añadir que Pacheco parece ser que pintó un retrato del Conde-Duque en 1610<sup>48</sup> y él mismo nos dice en su Tratado que policromó una escultura de Nuestra Señora de la Expectación en 1625 por encargo de Juan

<sup>41</sup>El matrimonio de Juan Bautista Martínez del Mazo y Francisca Pacheco -21 de agosto de 1633- tuvo lugar en la parroquia de Santiago de Madrid y lo celebró el párroco Dr. Martín de Jáuregui que podía ser familiar de Juan. Ver López Navío, *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 392.

<sup>42</sup>Ver Elliot, op. cit., p. 156.

<sup>43</sup>Las pinturas de Pacheco en la Casa de Pilatos han sido estudiadas por Rosa López Torrijos: "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro", Madrid, 1985.

<sup>44</sup>El estudio de la colección de arte del Duque de Alcalá ha sido realizada por Brown, J. y Kagan, R.L.: "The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution", *The Art Bulletin*, 1987, pp. 231-256.

<sup>45</sup>En el terreno artístico, el propio Gómez de Mora fue destituido de sus cargos durante una temporada y, lógicamente, lo mismo sucedió con los pintores de Cámara, aparte de que la imagen del anterior Monarca salida de la manos de éstos no respondía a las reformas iniciadas por Olivares.

<sup>46</sup>Incluso no hay que descartar la posibilidad de que Olivares y Velázquez se conocieran desde la etapa sevillana del primero ya que el joven pintor contaba dieciséis años de edad cuando el Conde fue llamado a Madrid en 1615.

<sup>47</sup>Velázquez solicita la plaza de pintor para su suegro el 7-III-1626 coincidiendo con la estancia de éste en Madrid (1625-26).

<sup>48</sup>La existencia de este cuadro lo da a conocer el Duque de Berwick y de Alba: "Discursos leídos ante la Real Academia de San Fernando", 25 de mayo de 1924, Madrid, 1924, pp. 23-4; tomado de "El Arte de La Pintura", 1990, comentarios de Bonaventura Bassegoda, p. 21.

Gómez de Mora para la Condesa de Olivares<sup>49</sup>. La obra fue recibida por Rioja y Jáuregui y estimada por Cajés en 500 ducados. Acabaría en el pueblo de Olivares: Pacheco podría ser bueno para adornar capillas de pequeñas poblaciones pero no para Madrid, dispuesta a ser convertida en magnífica capital de un Imperio.

Son numerosos los autores que consideran a Velázquez herramienta del Conde-Duque. El hecho de que el nombramiento de Velázquez, como pintor de Cámara, se haga contando con una fuerte oposición por parte del resto de pintores del Rey, consiguiéndolo al final, obliga a pensar en contactos muy poderosos moviendo los hilos desde la sombra, y Olivares era experto en ello.<sup>50</sup> Ortega nos dice que en el equipo del Valido, Velázquez representó la pintura<sup>51</sup>. Gállego alude a Velázquez llamándole "criatura de Olivares"<sup>52</sup>. Gaya Nuño<sup>53</sup>, por su parte, considera que la visita a El Escorial es un pretexto que utiliza Velázquez para llegar a Madrid y darse a conocer<sup>54</sup>. En su época, los propios testigos en el proceso de concesión del hábito de Santiago se pronuncian en el mismo sentido<sup>55</sup> y, un poco más tarde, Jusepe Martínez también se hace eco de esta relación de la siguiente manera: *"Reinando Felipe IV escogió por valido al Conde de Olivares [...] el cual, viendo a Su Majestad inclinado a esta profesión [la Pintura] envió a Sevilla por dos excelentes pintores, para honrarlos como a paisanos: el uno se llamó Diego de Silva Velázquez; y el otro se llamó Alonso Cano"*<sup>56</sup>. Hay que pensar que cuando Velázquez llega a Madrid por vez primera, es en la primavera de 1622 y es en octubre del mismo año cuando Olivares es nombrado Consejero de Estado: es éste todavía joven y se le considera con cierto recelo en Palacio. Sin embargo, y dado que la carrera de Don Gaspar es meteórica, un año más tarde, en 1623, Velázquez es nombrado pintor del Rey -6 de octubre- aprovechando la baja por fallecimiento de Rodrigo de Villandrando. La influencia del Conde-Duque se ha ido incrementando lo suficiente para permitir nombrar, libremente, a sus colaboradores. En el segundo viaje a Madrid, como recoge su suegro<sup>57</sup>, Velázquez es llamado por Don Juan de Fonseca por orden del propio Conde-Duque quien le dio 50 escudos para el viaje en lo que se podría considerar el contrato oficial del pintor<sup>58</sup>. El retrato del Monarca *"se hizo en 30 de agosto, 1623, a gusto de S.M. y de los Infantes y del Conde-Duque que afirmó no haber retratado al Rey hasta entonces"*<sup>59</sup>. Tras esto, Pacheco relata como el propio Olivares le dijo a Velázquez que a partir de ese momento sólo él pintaría al Rey *"y los demás retratos se mandarian recoger"*. Después, el propio Olivares fue quien le mandó llevar a su casa de

<sup>49</sup>Pacheco, "Arte", p. 463.

<sup>50</sup>Peter Cherry también se pronuncia en este sentido al considerar que los encargos a los que tenía que hacer frente Velázquez de retratos del Rey y de Olivares para altos funcionarios -Pérez de Araci, Marqués de Montesclaros- se debían al hecho de que la pintura del sevillano se identificaba con el nuevo régimen (*"Velázquez in the 1620's"*, *The Burlington Magazine*, 1991, pp. 108-115).

<sup>51</sup>Ortega y Gasset, J.: "Velázquez", ed. 1987, p. 14

<sup>52</sup>Gállego, J.: "Diego Velázquez", 1988, p. 76.

<sup>53</sup>Gaya Nuño, J.A.: "Velázquez", 1985, p. 36.

<sup>54</sup>Pacheco -p. 204 de su "Arte"- ya reconoce que no se pudo retratar a los Reyes *"pero se procuró"*.

<sup>55</sup>El Testigo nº 97 dice textualmente: *"es de la ciudad de Sevilla (Velázquez) de donde le truxo el Conde Duque a esta Corte abra treinta y seis años poco más o menos"* (Varia Velazqueña, II, p. 333).

<sup>56</sup>Jusepe Martínez: "Discursos practicables...", apud Sánchez Cantón, F.J.: "Fuentes literarias ...", 1934, III, p. 35.

<sup>57</sup>op. cit.

<sup>58</sup>Palomino, A.A.: "Museo Pictórico", ed. 1947, p. 213. Es él quien nos dice lo de los 50 ducados, por el contrario Pacheco no hace mención del dinero.

<sup>59</sup>Pacheco, op. cit. pp. 204 y 205. Leyendo entre líneas nos damos cuenta de que a quien le gustó de verdad fue a Olivares.

Madrid y despachó su título el último día de octubre de 1623 con veinte ducados de salario al mes y sus obras pagadas<sup>60</sup>.

A partir de ese momento Velázquez se puso al servicio de Olivares y de su programa de renovación dando lugar a una imagen de la Monarquía que supuso una ruptura con la etapa inmediatamente anterior. El pintor cumplió fielmente con este cometido y únicamente de su mano salieron los cuadros que mostraran la imagen del nuevo Monarca. Su labor, exenta de posibles rasgos disidentes, dio lugar a obras fieles a las ideas del Conde-Duque y de su máximo inspirador Rioja<sup>61</sup> y, con el paso del tiempo, él mismo se convirtió en el creador de los programas decorativos del Alcázar al ser nombrado, tras la caída de Olivares y la marcha de Rioja acompañándole en el exilio, Superintendente de Obras Reales. La complejidad y dimensiones del programa iniciado en la década de los 20, así como la variedad de cargos asumidos por Velázquez en Palacio, le obligaron, por tanto, a crear un taller que le permitiera llevar a buen puerto todos estos proyectos. Pero, previamente, Velázquez hubo de sentar las bases de lo que sería, a partir de ese momento, la imagen de Felipe IV y de la Monarquía por él representada.

### La imagen del Rey y de la Monarquía creada por Velázquez

#### La imagen del Rey

El 31 de marzo de 1621 fallece Felipe III y sube al Trono su hijo con el nombre de Felipe IV. La primera parte del reinado de éste se va a ver marcada por la presencia del Conde-Duque de Olivares hasta su caída el 30 de enero de 1643, fecha en que Don Gaspar fue exonerado de sus obligaciones en el Alcázar. El todopoderoso Valido llevó las riendas del poder y marcó la pauta a seguir durante todo este período (1621-1642); sentó las bases ideológicas, políticas y económicas de la nueva Monarquía, intentando dar al mundo una imagen de renovación<sup>62</sup>. El programa de reformas implicaba una nueva concepción del Monarca y en este terreno fue donde brilló, con luz propia, la figura de Velázquez.

*"La metamorfosis de Felipe IV, en palabras de Elliott<sup>63</sup>, constituía un capítulo importante del programa de renovación de la grandeza de España que había trazado Olivares. El rey de España, en su calidad de primer monarca de la Tierra, podía y debía constituir un ejemplo no sólo para su propia nobleza sino también para todos los monarcas de Europa. Su corte, en consecuencia, debía de ser la más espléndida del mundo".* Con estas palabras quedan definidas cuales habían de ser las directrices a seguir por el joven pintor. Desconocemos, hoy en día, el proceso de gestación. Pacheco, al referirse al primer retrato de Felipe IV pintado por su yerno, sólo nos indica la fecha de 30 de agosto de

---

<sup>60</sup>Pacheco, op. cit.

<sup>61</sup>Hay que mencionar la colaboración de ambos en la decoración de Palacio del Buen Retiro y la representación del "Cristo crucificado" con cuatro clavos tal y como lo defendían Rioja y Pacheco apoyados por Olivares frente al III Duque de Alcalá (Pacheco: "Arte", ed. 1990, pp. 713-749).

<sup>62</sup>Sobre el programa de renovación emprendido por Olivares, ver Elliott, J.: "El Conde-Duque de Olivares", 1990, Capítulo V.

<sup>63</sup>op. cit., p. 186.

1623 como la de presentación del cuadro<sup>64</sup> pero no dice nada del proceso de creación de la obra. Ignoramos como fue éste pero contamos con algún dato al respecto. De lo que no cabe duda es de que Velázquez, acostumbrado a residir en su Sevilla natal donde pintaba temas religiosos, bodegones y algún retrato, hubo de plantearse cómo representar la efigie regia. En este ámbito nos vuelve a ser útil Pacheco: *"He visto una copia (que tiene hoy el Duque de Alcalá) del que hizo del Rey Felipe segundo, entero, (cuando pasó a San Quintín) el gran retratador suyo Antonio Moro, maestro de Alonso Sánchez"*<sup>65</sup>. Se trata de una copia del retrato de Felipe II conservado en El Escorial, en el Salón de Retratos, y que en el Inventario de obras entregadas al Monasterio el 1 de junio de 1575 consta de la siguiente manera: *"Un retrato entero del Rey Don Phellipe nuestro Señor armado, con mangas de malla y coselete con un bastón en la mano y banda roja, con botas y espuelas y calças blancas de pincel y sobre lienzo de mano de Antonio Moro. Es retrato de la manera que andava quando la guerra de Sant Quintin"*. El hecho de que Pacheco conociera esta copia en Sevilla, nos lleva a pensar que su yerno también podría haberla visto antes de llegar a Madrid, con lo cual ya tendría una idea muy aproximada de lo que sería un retrato regio. Y, sin duda, el de Felipe II realizado por Antonio Moro le influyó considerablemente, como más tarde comprobaremos.

En el primer viaje a la Corte, Velázquez tuvo ocasión de visitar las Colecciones Reales de pintura donde se encontraría con el original de Moro. Durante su segundo viaje también sabemos por su suegro que, dadas las obligaciones del Rey, el retrato se retrasó: *"Ordenóse que retratase al Infante, pero pareció más conveniente hacer el de Su Majestad primero, aunque no pudo ser tan presto por grandes ocupaciones; en efecto, se hizo en 30 de agosto, 1623"*<sup>66</sup>. A Velázquez le sobró tiempo para estudiar los retratos reales y, entre todos ellos, eligió el de Felipe II, el más parecido, compositivamente hablando, a los salidos de su propia mano.

En el retrato de Antonio Moro, Felipe II aparece de cuerpo entero, en posición de tres cuartos con las piernas abiertas, dando la sensación de firmeza. Va vestido con cota de mallas y media armadura. Para Checa Cremades, esta imagen de Felipe II es emblema del poder Real y denota *"la tremenda sugestión que la imagen del Emperador Carlos V ejercía sobre su hijo y sobre el Arte, en general, de estos momentos"*<sup>67</sup>. Desde una perspectiva compositiva, el Monarca se representa sobre un fondo neutro y sin ningún elemento auxiliar que nos indique quien es el retratado. Su categoría se desprende de la propia efigie regia y de su vestimenta (el bastón, la espada y la cuidada armadura). Es la imagen del Rey poderoso, dotado de la fuerza suficiente para dominar la Tierra. Sin duda este retrato hubo de impactar en el joven Velázquez, en especial dado el posible conocimiento del mismo a través de la copia sevillana cuya calidad desconocemos y esta impresión fue tal que se olvidó de los retratos de la época inmediatamente anterior, correspondientes al reinado de Felipe III. En éstos, hechos por Sánchez Coello, quien todavía se nos presenta muy fiel a Moro, Pantoja

<sup>64</sup>Ver Pacheco, F.: "Arte...", ed. 1990, p. 205.

<sup>65</sup>En Pacheco, op. cit., p. 532, Nota 38, se localizan copias del original de Moro. La colección de pinturas actual de la Casa de Pilatos, uno de cuyos orígenes fue la colección del III Duque de Alcalá ha sido objeto de un artículo publicado por María Arjonilla Álvarez ("La colección pictórica Casa de Pilatos de Sevilla", *Galería Antiquaria*, nº 136, 1996, pp. 34-38).

<sup>66</sup>Bonaventura Bassegoda en la Nota 27, p. 205 del "Arte" de Pacheco, supone que la ocupación que distrajo al Rey fue la visita del Príncipe de Gales de quien Velázquez realizó un boceto.

<sup>67</sup>Catálogo de la Exposición "Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II", Museo del Prado, 1990, p. 130.



de la Cruz, Bartolomé González o Rodrigo de Villandrando -de estos dos artistas conservamos los únicos retratos de Felipe IV como Príncipe, en el Palacio Pitti (Florencia) y en el Museo del Prado y Monasterio de El Escorial, respectivamente- si bien se continúan las líneas del anterior en cuanto a protocolo se refiere, la esencia del retrato cambia. Se pierde en captación psicológica para centrarse en los aspectos más anecdóticos que denotan la posición social del individuo. La condición regia no se desprende de la fuerza de la mirada o de lo enérgico de la expresión sino de las joyas y ricas vestiduras así como de los elementos que acompañan al personaje en cuestión: bufetes, sillones, cortinajes o alfombras por no mencionar a los bufones, verdadero "alter ego" de la figura del Monarca.

Dado que desconocemos cuál fue el primer retrato del Rey realizado por Velázquez, nuestro estudio ha de comenzar por alguno de los que se conservan y, en este sentido, los cuadros del Museo del Prado, tanto de Felipe IV como el de su hermano el Infante Don Carlos, dada la edad de ambos, se encuentran entre los primeros<sup>68</sup>. Centrándonos en el de Felipe IV, el Rey está representado de cuerpo entero, vuelto de tres cuartos hacia su derecha, al igual que en el retrato de Felipe II, con piernas abiertas, recortándose la figura sobre un fondo neutro. Aparece Felipe IV vestido de negro con capa negra corta y golilla almidonada siguiendo las normas de la "pragmática de austeridad" que acababa de sancionar a propuesta de Olivares. En la indumentaria observamos un cambio con respecto al retrato de Moro que corresponde a las distintas concepciones políticas de los dos reinados. Mientras que la armadura era el emblema del poder Real, la presencia de Felipe IV nos muestra a un monarca, todopoderoso, al igual que su abuelo, pero más preocupado por la gestión eficaz de sus reinos que por la ocupación o salvaguarda de los territorios. No es el monarca guerrero sino el que pasa largas horas en su despacho intentando satisfacer las necesidades de sus súbditos. Esta idea tampoco es original ya que retoma, en cierta manera, la política del Felipe II anciano, modelo para Olivares. El Rey apoya su mano izquierda sobre una espada, al igual que hiciera su abuelo, pero en la derecha, a diferencia del bastón de Felipe II, el nieto sujeta un memorial. Constituye éste otra de las peculiaridades del reinado de este Monarca. El Conde-Duque, en su afán por organizar la administración de los distintos territorios que configuraban España, va a acentuar los aspectos burocráticos de la gestión a través de la creación de numerosas Juntas y Consejos y va a inculcar en el joven Rey estas ideas hasta el punto de que el propio Felipe IV dijo, a los doce años de comenzar su reinado: *"me pareció lo más a propósito leer todas las cartas y despachos que mis Ministros de fuera y dentro del Reino me escriben, que, aunque, es verdad que cuando los Consejos envían las consultas sobre ellas vienen sumarios de lo que contienen, no me satisface con la corta noticia que ellos dan (...). También quise leer a la letra por mi persona, sin valerme de secretario para ello, aunque es lícito y usado el hacerlo, todas las consultas que vienen de los consejos, juntas y ministros particulares sobre las materias de todo género que se ofrecen en estos reinos, porque sin duda se cobra más noticia de lo que se lee personalmente que de lo que se oye leer..."*<sup>69</sup>.

<sup>68</sup>Se trata de los Nº 1182 y 1188 respectivamente del Catálogo del Museo del Prado, año 1985. Enriqueta Harris: "Velázquez", 1982, p. 61-62, considera que estos cuadros debieron de ser pintados en una fecha entre 1625-26, con lo cual hubo de existir otro previo, tal vez el que se encuentra debajo (en este sentido, ver el capítulo titulado "Cómo pintaba Velázquez" del presente trabajo).

<sup>69</sup>Tomado de Díez del Corral, L.: "Velázquez, Felipe IV y la Monarquía", 1977, p.26: Cánovas, Prólogo a la Introducción a la Historia de Italia de Guicciardini.

Felipe IV se sitúa, en su retrato, delante de una mesa símbolo de su oficio de Justicia Mayor del Reino sobre la cual descansa un sombrero de copa alta<sup>70</sup>. Este bufete es el único aditamento con el cual se hace acompañar la figura del Soberano cuya silueta se recorta, al igual que en el retrato de Felipe II de Antonio Moro, ante un fondo neutro. Desde la perspectiva de la composición, ésta es la mayor diferencia con respecto de los retratos de su padre Felipe III, prescindiendo, por supuesto, de la sobriedad en la indumentaria<sup>71</sup>. Dicho fondo nos sitúa al personaje en un espacio indefinido que contribuye a realzar la figura así como su importancia, la cual viene marcada por el aire de dignidad y elegancia que se desprende de la misma; a todo esto contribuye el tratamiento de las sombras procedentes del lado izquierdo y que inciden en el rostro del retratado dándole más fuerza al acentuar contornos<sup>72</sup>. Al situar al modelo a su derecha -izquierda del espectador- la luz da lugar a unos mayores contrastes. En esto Velázquez va a ser bastante insistente y, salvo en el "Retrato de Felipe IV en Fraga" de la Frick Collection, en el cual el Monarca se sitúa a nuestra derecha, siempre aparece en el lado opuesto<sup>73</sup>. Por lo demás, frente a la rigidez de los retratos inmediatamente anteriores, de lo elaborado del dibujo en ellos y lo esmaltado de las superficies, Velázquez nos muestra unas figuras vivas, toda expresión -hasta en lo aparentemente inexpresivo del rostro de Felipe IV-; el sabio tratamiento de las sombras, la magnífica calidad de las texturas hicieron al Conde-Duque exclamar que hasta ese momento nadie había retratado a Felipe IV como así era en realidad dada la categoría del retrato y que no se conserva, hasta ese momento, ninguno del Monarca como tal aunque sí como Príncipe (Bartolomé González: "Retrato de Felipe IV", niño", Florencia, Palacio Pitti y Salón de Retratos del Monasterio de El Escorial; Rodrigo de Villandrado: "El Príncipe Felipe con el enano Soplillo", Madrid, Museo del Prado).

Velázquez va a continuar realizando el mismo tipo de retrato regio hasta su muerte<sup>74</sup>. Incluso lo simplificará aún más dando lugar a los retratos que conocemos del Rey anciano. En ellos, Felipe IV aparece retratado de medio cuerpo, vestido de negro y sobre un fondo también neutro que acentúa, en gran medida, su proceso de envejecimiento. Estos cuadros, aunque profusamente copiados por el taller, presentan una marcada tendencia a mostrar el lado más humano, más íntimo en contraposición al retrato de carácter público obligado para todo monarca<sup>75</sup>.

Otra variedad de retrato regio, aunque de carácter privado ya que el Rey lo utiliza para sus casas de campo, es el de caza. Aquí Velázquez prescinde de los fondos neutros que enmarcan la figura en un contexto indefinido, para colocarnos a Felipe IV o a miembros de su familia en pleno bosque rodeados de Naturaleza. Continuando en la misma postura que en los retratos públicos, a la que es tan aficionado el pintor, rodea la figura de un paisaje

<sup>70</sup>Ver Gállego, J.: "Visión y símbolos...", Madrid, 1972, pp. 260-275.

<sup>71</sup>Existe alguna excepción a esta regla como es el caso del retrato de Felipe III realizado por Pantoja de la Cruz, en el Museo de Castres donde los fondos presentan un tratamiento similar, no así la vestimenta del Rey mucho más fastuosa.

<sup>72</sup>Pacheco nos habla de cómo utilizar las sombras en los retratos y esta norma sería inculcada a su mejor discípulo, su yerno Velázquez. Ver Pacheco, "Arte", ed. 1990, p. 530.

<sup>73</sup>Estamos ante un posible factor que nos ayude a aclarar atribuciones en las obras consideradas "velazqueñas".

<sup>74</sup>Es curioso pensar que esta imagen ha arraigado de tal manera que ha hecho dudar a los especialistas de la autoría de retratos en los que Felipe IV aparece vestido de militar (Sarasota, National Gallery de Londres, Frick Collection de Nueva York y Dulwich de Londres).

<sup>75</sup>Para la diferencia entre retrato público y privado ver, Serrera, J.M.: "La mecánica del retrato de Corte", Catálogo de la Exposición de Sánchez Coello, Museo del Prado, 1990, p. 47.

serrano, lo que constituye una novedad, ya que hasta ese momento ningún rey español había aparecido representado al aire libre, salvo Carlos V en el cuadro realizado por Tiziano<sup>76</sup>.

Por lo que respecta al retrato ecuestre, Palomino nos dice que fue, de este tipo, el primero del Rey que saliera de la mano de Velázquez. No obstante, la declaración de Pacheco y documentos encontrados con posterioridad contribuyen a cuestionar este hecho. El suegro de Velázquez nos cuenta cómo pintó el primer retrato de Felipe IV y, después de decirnos que fue nombrado pintor del Rey, llevado a la casa del Conde-Duque por él mismo, caer enfermo, ser curado, es cuando Velázquez pinta el retrato ecuestre del Monarca, luego, no puede ser el primero el ecuestre, como defiende Palomino, sino que ya estamos hablando de un segundo cuadro<sup>77</sup>. Por su parte, Enriqueta Harris publicó una petición del pintor, firmada por el Conde-Duque, dirigida al Cardenal Barberini<sup>78</sup> y refrendada por el Nuncio en Madrid, Monseñor Giovanni Battista Pamphilij, futuro Inocencio X, por la cual Velázquez solicitaba le fuera concedida una renta eclesiástica de 300 ducados anuales<sup>79</sup>. En este documento, fechado a 14 de octubre de 1626, se alude al retrato ecuestre, con lo cual no pudo ser el primero del Rey realizado por el pintor si nos atenemos a la fecha. A pesar de que no fue el primero, sí existió un retrato ecuestre de Felipe IV el cual, sin duda, seguiría el modelo creado por Tiziano en su "Carlos V en la batalla de Mühlberg". Palomino nos define el cuadro de la siguiente manera: *"Estaba Su Majestad en el retrato armado, y sobre un caballo hermoso, todo hecho con el estudio y cuidado, que requería tan gran asunto, en cuadro grande, de la proporción del natural, y por él imitado, hasta el país"*<sup>80</sup>. Pacheco, sin embargo, no hace referencia al tipo de retrato de que se trataba. Una idea aproximada, aunque el Rey aparezca de mayor edad, nos la puede proporcionar el retrato ecuestre del Museo del Prado en el cual se nos presenta el Monarca victorioso, con el caballo en posición de corveta, símbolo de los que "no saben lisonjear". Revestido con media armadura, Felipe IV, en el cuadro del Prado, aparece como el Rey ganador de batallas y, dentro del contexto del Salón de Reinos, lugar para donde fue concebido, da la sensación de avanzar al mando de sus ejércitos<sup>81</sup>.

Esta forma de representación del Monarca, tuvo un seguimiento relativo por parte de sus discípulos. Si tenemos en cuenta que Velázquez, como pintor de Cámara, se sitúa al frente de un taller encargado de hacer los retratos que el maestro no quiere o no puede llevar a la práctica, sí que encontramos una continuidad pero cuando sus amigos o discípulos adquieren una cierta independencia, el retrato cambia. En este caso, la figura se enmarca en el interior de una estancia apareciendo escapes bien hacia un exterior o hacia otro salón en el que tiene lugar una escena explicativa de lo que vemos en primer plano (retratos de la Reina Mariana, de Mazo). El último estadio de esta evolución la encontramos en los cuadros de Carreño de Miranda. El artista asturiano retoma todos los distintos ejemplos y prescinde tanto

<sup>76</sup>Velázquez será el primer pintor que retrate a un rey cazando al aire libre, sin embargo el primer retrato de un miembro de la familia Real, con estas características, se debe a Alonso Cano: "Retrato de Baltasar Carlos, de caza", Museo de Bellas Artes de Budapest.

<sup>77</sup>Ver Pacheco, "Arte", 1990, p. 205.

<sup>78</sup>El Cardenal Barberini, sobrino del Papa, fue quien dio la orden para que Velázquez fuese alojado en el propio Vaticano (Pacheco, "Arte", 1990, p. 207).

<sup>79</sup>E. Harris: "Velázquez and his Ecclesiastical Benefice", *The Burlington Magazine*, 1981, 123, pp. 95-96.

<sup>80</sup>Ver Palomino, "El Parnaso Español", ed. 1988, p. 214.

<sup>81</sup>Sobre el Salón de Reinos y su significación, volveremos más adelante dentro de este mismo capítulo; sobre la veracidad y el realismo de los caballos de Velázquez, ver Píncel (seud.): "Los caballos de Velázquez", *Ayer y Hoy*, Toledo, nº 29, mayo-junio, 1952, p. 8-9.

de los fondos neutros como del escape para situar a la figura en un rincón determinado que nos está indicando lo regio del personaje retratado. Mientras que Mazo se centra en la persona aunque con la necesidad de alguna referencia espacial para encuadrarla e indicarnos su categoría regia, Carreño ubica a la figura en una estancia concreta del Alcázar, una de las más lujosas, y que permite mostrarnos, de forma inmediata, que se trata de un miembro de la Familia Real. A su vez, huye de la fórmula utilizada por el pintor sevillano. Éste crea un espacio neutro para acentuar, mediante la desnudez, la grandeza del personaje mientras que Carreño lleva a la figura regia a un lugar emblemático, como es el Salón de Espejos del Alcázar. De esta manera, Carreño concede dignidad regia a una reina vestida de monja y a un monarca carente de la fuerza de carácter suficiente para mostrar, de manera más noble, su alta posición.

En definitiva, tanto los originales, salidos de la mano del sevillano, como los surgidos en el taller, han dado lugar a un tipo de retrato muy característico y definitorio de una época. Basándose en modelos anteriores, Velázquez va a gestar una imagen del Monarca la cual, sin salirse de las normas establecidas y, dada la calidad de las obras, se va a hacer famosa en el mundo entero hasta el punto de que la España de Felipe IV y de su Valido el Conde-Duque de Olivares es conocida, precisamente, por los retratos que, de ellos, nos dejara el pintor de Cámara.

### La imagen de la Monarquía

Junto a la imagen de Felipe IV, Velázquez tuvo que enfrentarse a la representación plástica de la Monarquía encabezada por aquél. El programa de Olivares, según el cual la Corte de Felipe IV había de ser la más espléndida del mundo chocaba con lo que era en aquellos momentos Madrid: un gran poblachón castellano sin ninguna otra pretensión<sup>82</sup>. Gállego ya se hace eco de la impresión que hubo de hacer a tantos sevillanos la capital. De los edificios repletos de balcones y ventanas enrejadas llenas de flores, pasarían a contemplar las casas de ladrillo a las que no llegaba el sol por la estrechez de las calles y sin ningún edificio digno de tener en cuenta ya que el propio Alcázar, residencia del Monarca más poderoso de la Tierra, dejaba mucho que desear. En la década de los treinta, ya firmemente asentado Olivares en el poder, se va a iniciar una campaña de construcciones con el objeto de cambiar la imagen de la Monarquía. Y a esta labor también se entregó Velázquez. Para ello, hubo de seguir las directrices de los fieles de Olivares como, no podía ser por menos, Francisco de Rioja, secretario del Conde-Duque así como bibliotecario suyo y, más tarde, del Rey. Entre todos van a intentar modificar el aspecto de las residencias reales para que se convirtieran en ejemplo a seguir por el resto de cortes europeas. En este sentido, el ejemplo paradigmático lo constituye el Palacio del Buen Retiro y, dentro de él, el Salón de Reinos.

Estudiado por Brown y Elliott, el Salón de Reinos y, por extensión, el Palacio donde se encontraba, fueron construidos para dar prestigio tanto a quien iba a ser su máximo inquilino -Felipe IV-, como a quien lo concibiera -Olivares<sup>83</sup>. El programa decorativo corrió

<sup>82</sup>Elliott, J.H.: "El Conde- Duque de Olivares", 1990, p. 186.

<sup>83</sup>Brown, J. y Elliott, J.H.: "Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV", 1985, Cap. 6, pp. 149-202.

a cargo de sevillanos (Olivares, Rioja y el propio Velázquez<sup>84</sup>) siendo otro amigo de Velázquez, Don Jerónimo de Villanueva, quien se hizo cargo de la parte económica del mismo<sup>85</sup>. El 11 de julio de 1629, Don Jerónimo de Villanueva, caballero de Calatrava, de los Consejos Reales de S.M., secretario de Estado y Protonotario del Reino de la Corona de Aragón, aparece, por primera vez como pagador de los nuevos trabajos<sup>86</sup> y ya, desde el principio, y gracias, precisamente a los recibos de pago, hemos de hacer frente a una serie de aspectos poco estudiados hasta el momento y relacionados con la decoración y la labor de Velázquez al frente de la misma.

La concepción del Salón de Reinos se llevó a cabo como el máximo exponente de la Unión de Armas<sup>87</sup> tan cara al Conde-Duque y que se enfrentaba al reto de lo que Díez del Corral considera la característica básica de la Monarquía hispánica, es decir, el hecho de que, según este autor, no existía una sino diversas realezas ibéricas ya que, a diferencia de los reyes de Francia que lo eran de un reino, los Monarcas españoles lo eran de un conglomerado de territorios de distinto orden<sup>88</sup>. Ello fue recogido en el Salón que pasó a ser llamado de Reinos precisamente por aparecer en él los escudos de todos estos territorios pintados sobre las paredes y que todavía hoy se conservan. A su vez, en dicho Salón se completó la decoración con unas mesas de jaspe, leones de plata, regalo del Protonotario Jerónimo de Villanueva y, especialmente, con los cuadros que salieran de la mano de los artistas más representativos del momento a cuya cabeza se situó Velázquez<sup>89</sup>.

Carducho, Maino, Caxés, Pereda, Leonardo, Castelo y Zurbarán, quien pintó además la serie de "Los Trabajos de Hércules", acometieron las obras en las que se representaban distintas victorias de los ejércitos españoles y que contribuirían a dar gloria a Felipe el Grande y a su valido Olivares. El programa se completaba con los cuadros aportados por Velázquez creándose con ello un espacio emblemático que nos interesa especialmente porque va a ser aquí donde aparezca por vez primera el artista sevillano al frente de un grupo de pintores<sup>90</sup>.

<sup>84</sup>Brown, op. cit. p. 200 nos dice que Rioja aparece en documentos como autor de un programa para un proyecto decorativo del Retiro. También señala que Jusepe Leonardo contrata una serie de pinturas (18-4-1635) comprometiéndose a hacerlas según un programa de Rioja. Por su parte, Velázquez va a ser el pintor que más cuadros aporte en la decoración, no sólo del Salón de Reinos sino de todo el Palacio, reservando para sí los más importantes como son los retratos principales del Salón de Reinos y otros para el resto del palacio, como pueden ser "Las lanzas".

<sup>85</sup>Ver Tormo, E.: "Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro...", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911-12, p. 203.

<sup>86</sup>Caturla, Mª Luisa: "Francisco de Zurbarán", París, 1994, p. 111.

<sup>87</sup>Ver Brown, op. cit.

<sup>88</sup>Ver Díez del Corral, L.: "Velázquez, Felipe IV y la Monarquía", 1977, pp. 32-35..

<sup>89</sup>Sobre los objetos que formaban parte de la decoración, ver Brown y Elliott, op. cit., p. 150.

<sup>90</sup>Velázquez acababa de regresar de su primer viaje a Italia, allí había visitado el taller de pintores de fama como el español Ribera además de haber oído hablar si no tener contacto con otros italianos, como Bernini quien, pese a su juventud, estaba gozando de su mayor época de esplendor; anteriormente había pasado en Madrid una temporada con Rubens quien le habría comentado algunos aspectos de su método de trabajo; sin duda, incluso antes de regresar, conocería, a través de sus amistades, las intenciones de Olivares de construir un nuevo Palacio. No es de extrañar que, ya encumbrado como pintor del Rey, y a la perspectiva de tanta actividad artística, tratara de situarse al frente del grupo de pintores que colaboraran en la decoración del Buen Retiro, algunos de los cuales formarían, también, parte de su propio taller.

La primera prueba de que Velázquez se encarga de algo más que de pintar sus propias obras, nos lo muestran los recibos de pago según los cuales el pintor sevillano entregó unas pinturas, para el Palacio y Salón Grande, de mano propia y ajena y pintadas en años sucesivos, aunque no se especifican nombres<sup>91</sup>. Por el contrario, el resto de recibos nos indica el autor de la obra. Llama la atención la cantidad cobrada por Velázquez (2.500 ducados, frente a los 300 de media que vienen a cobrar los otros pintores) que se justifica por ser cuadros de distintos autores, por ser varias las obras, aunque desconocemos el número exacto y por una mayor cotización que, sin duda, hubo.

Centrándonos en el Salón de Reinos, es nota común aceptada por todos que Velázquez aportó para este lugar los retratos ecuestres y "La Rendición de Breda". Sin embargo, "Las Lanzas" presenta ya los primeros interrogantes. M<sup>a</sup> Luisa Caturia, en su artículo sobre las cartas de pago de los cuadros<sup>92</sup>, al hacer una enumeración de los mismos reconoce que le salen trece y no doce como se acepta tradicionalmente -a Zurbarán le pagaron dos cuadros cuyo tema era la defensa de Cádiz-. En todos los recibos, se especifica el lugar donde van a ir - Salón Grande de Buen Retiro o Cuarto Real- y también se viene a decir la batalla de la que se trata, lo que ha permitido dar título a los cuadros. Por el contrario, en la carta de pago de Velázquez no se alude a ningún tema en concreto y sí se dice que los cuadros, de mano propia y ajena, están destinados al "Salón Grande y Casa Real de Buen Retiro" lo que nos indica que las obras de Velázquez, y de los pintores que presentaron sus obras con él, se distribuyeron por todo el Palacio. Otra cuestión interesante es que siempre, al estudiar este cuadro, se hace referencia a la obra de Calderón "El Sitio de Breda" y se han comparado las lanzas de los españoles con las bambalinas de un teatro y la disposición de los personajes, en el cuadro, no deja de recordar a un escenario con el telón, en este caso la ciudad de Breda, detrás<sup>93</sup>. Recurriendo a Palomino, éste nos localiza el cuadro en el Salón de Comedias y aquí tenemos que plantearnos de qué salón se trata.

Uno de las actividades por las cuales se hizo famoso el Palacio del Buen Retiro fue por las representaciones teatrales que allí tuvieron lugar. A tal efecto se construyó un teatro, existiendo más salas dedicadas a lo mismo, incluso hubo patios destinados a tal fin y hasta el estanque se utilizaba para la celebración de naumaquias. Se sabe que estas comedias se representaban en el teatro y también en el conocido actualmente como Salón de Reinos<sup>94</sup>. Palomino sitúa los cuadros, que hoy se encuentran en dicho Salón, en el Saloncete de Comedias (Maino, Juan de la Corte, Zurbarán); al referirse a Jusepe Leonardo, este autor habla de Salón del Retiro y, al hacer mención a Antonio de Pereda y Velázquez, lo hace localizando los cuadros en el Salón de Comedias. Por otra parte, en las cartas de pago publicadas por Caturia, se hace referencia al Salón Grande o Cuarto Real como lugar al que estaban destinadas las pinturas. El primer incendio en este Palacio tuvo lugar en 1640 y el

<sup>91</sup>M<sup>a</sup> Luisa Caturia: "Cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro", *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 335 publica la carta de pago de Velázquez fechada el 14 de junio de 1635 la cual hace referencia a los 12.920 reales de vellón por el resto y cumplimiento de dos mil quinientos ducados "que montaron las pinturas así las que entregó de mano ajena el año pasado de 1634 como las que asimismo ha entregado de la suya propia el dicho año de 34 y este presente de 1635 todas ellas para el Salón Grande y Casa Real de buen Retiro".

<sup>92</sup>op. cit., p. 339.

<sup>93</sup>Sobre la relación de este cuadro con la literatura, ver Camón Aznar, J: "Teorías pictóricas de Calderón y relación con Velázquez", homenaje al Profesor Cayetano de Margelina, Murcia, 1961-62, pp. 861-865 y Vosters, S.A.: "La Rendición de Breda en la literatura y el arte de España", London, 1973, IX.

<sup>94</sup>Ver Tormo, E.: "Velázquez, el Salón de Reinos...", p. 280, Nota 1.

segundo en 1641 empezando por la zona del teatro<sup>95</sup>. Esta destrucción pudo suponer que lo que se hacía en un salón se trasladara a otro y, del Salón de Comedias, se pasara al Saloncete de Comedias que era en lo que se convirtió, tras el incendio, el anterior Salón Grande o Cuarto Real, de ahí la imprecisión de los nombres<sup>96</sup>. Palomino no pudo llegar a ver la primera distribución y hablaría de oídas.

Volviendo al cuadro de Velázquez, al no estar mencionado en las cartas de pago de manera expresa, puede tratarse perfectamente del número trece de M<sup>a</sup> Luisa Caturia y, por tanto, pudo estar destinado en un principio al Salón de Comedias, dando imagen a una de las obras teatrales de mayor éxito del momento aunque luego acabara en el actual Salón de Reinos. Otra cuestión a tener en cuenta es que si estudiamos los lienzos, todos presentan añadidos y las dimensiones varían bastante de unos a otros; algunos son empalmes de los lienzos, sin embargo otros no afectan para nada a la composición del cuadro, es el caso de "La Rendición de Breda"<sup>97</sup>. Las lanzas que le dan el nombre al cuadro fueron prolongadas y en radiografías se puede observar perfectamente; se podía pensar en otra mano pero, dada la calidad de los cielos, hay que pensar en el propio Velázquez o alguien de su taller bajo la supervisión directa del maestro<sup>98</sup>. Lo curioso es que si suprimimos el añadido, el cuadro presenta una mayor proporción; trazando dos líneas horizontales, aparecen tres tramos de iguales dimensiones: uno desde el borde superior a los ojos del Marqués de Espínola, a cuya altura se disponen las cabezas restantes; la siguiente línea comprendería el tramo entre los ojos y las rodillas del Marqués, es decir, los cuerpos de todos los retratados y, por último el tercer tramo, desde las rodillas hasta el final del cuadro. Una explicación puede consistir en que Velázquez tuvo que cambiar el cuadro de su emplazamiento original y, para que encajara dentro del nuevo marco decorativo, hubo de añadir una parte lo que también justificaría las distintas dimensiones y empalmes de los otros lienzos<sup>99</sup>.

De lo que no cabe duda es de que Velázquez aportó, a la decoración del Salón de Reinos, los retratos ecuestres de la Casa de Austria y también, hasta el presente, han sido objeto de análisis ya que no se consideran salidos de la mano del pintor de Cámara, lo que viene a corroborar la existencia de un taller. Los retratos de Felipe IV y del Príncipe Baltasar Carlos no presentan dudas de atribución sí, por el contrario, los restantes. Una de las soluciones ha consistido en ver la mano de Bartolomé González, pero no es lógico. Se aduce que eran cuadros empezados por aquél y terminados por Velázquez. Bartolomé González, pintor vallisoletano, falleció en Madrid en 1627 y estos cuadros son cobrados en 1635, casi diez años después. En realidad, no tiene mucho sentido y sí lo tiene que Velázquez o su taller los ejecutaran. Por otro lado, se conserva una carta que viene a aclararnos la situación. Es un escrito del Embajador de Módena (20 de noviembre de 1641), Camillo Guidi, publicada por

<sup>95</sup>Ver op. cit., p. 274, nota 1, en la que se hace mención del gran número de cuadros que tuvo que reparar Alonso Cano tras los incendios.

<sup>96</sup>Nunca se puede confundir el Salón de Comedias con el Saloncete ya que, en todo Palacio Real, existen distintos nombres para las estancias con una función similar pero que no son las mismas, esa es la razón de la existencia de salas, antecelas o saletas.

<sup>97</sup>Ver Garrido, Carmen y otros: "Velázquez. Técnica y evolución", Museo del Prado, 1992, pp. 321 y ss.

<sup>98</sup>Desarrollaremos esta hipótesis en el capítulo dedicado a Antonio Puga.

<sup>99</sup>Por otra parte, si nos atenemos a las composiciones velazqueñas, es más lógico la supresión del añadido superior. Recuérdense "Las Hilanderas", sin los añadidos posteriores, o "Los borrachos" en los cuales no hay casi espacio entre las figuras y el marco. Además, es curioso que, en el lugar ocupado por estas batallas, en el Salón de Reinos, se encontraban, hasta hace poco, copias de principios de siglo pero sin el añadido con el que aparecen en el Museo del Prado (un caso concreto es la obra de Zurbarán, por ejemplo).

Justi. En ella se dice: *"Ci é di più tutta la casa d'Austria in grande a cavallo di mano di Giovanni della Corte, e ciescum quadro é ornato di paesi di mano d'Antonio Puga, che sono i più stimati di questa Corte, e de S.M. in questi generi, e ne dimandano cento ottenta ducati l'uno"*<sup>100</sup>. El propio Justi escribe textualmente: *"Vemos que Puga y Juan de la Corte eran estimados en Madrid, y aún del rey, como proveedores de retratos ecuestres, muy solicitados, o de los destinados a regalos"*.

Retomando el texto de la misiva, ésta está escrita en 1641 justo cuando acaban de terminar las obras principales del Buen Retiro y se han producido los dos primeros incendios que ya hemos comentado más arriba. Por ellos, Alonso Cano tuvo que reparar unos 160 cuadros, de lo que se deduce que la actividad pictórica era febril en esos momentos y se hablaría de los distintos pintores comentando su calidad. En la carta del Embajador Guidi se alude a los retratos ecuestres grandes de la Casa de Austria, que se han podido perder a lo largo de la Historia. Al ser retratos de la Familia Real y de tamaño grande, algún testimonio se conservaría de ellos aunque sólo fuera escrito y, de esa época, los únicos que sepamos se realizaron, con toda seguridad, son los del Salón de Reinos los cuales, además, presentan problemas de atribución ¿No estaremos, por tanto, ante las obras mencionadas por el Embajador Guidi?

No existen dudas en cuanto a la autoría de los retratos del Monarca y de su hijo, como ya señalábamos más arriba, para los otros, se han planteado todo tipo de hipótesis. Sin embargo, podemos haber encontrado la solución. De esta manera, los retratos ecuestres de Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Borbón, saldrían de la mano de Juan de la Corte y Antonio Puga, siendo retocados por Velázquez<sup>101</sup>. Allende Salázar, basándose en el recibo que se conserva por el cual Velázquez saca unos arneses de la Real Armería, considera que son del artista sevillano. La existencia de dicho documento no va en contra de la distinta autoría ya que pudo obtener el permiso el maestro para que fueran utilizados por su taller, Lafuente Ferrari, por su parte, ve, en esos cuadros, tres posibles autores; Martín S. Soria también habla de Mazo y De la Corte mientras que Elías Tormo se inclina más hacia Mazo<sup>102</sup>. Vamos a analizar qué parte le pudo corresponder a cada uno.

No cabe duda de que el tratamiento de cabezas, vestidos o armaduras no corresponde a Velázquez. Tampoco el caballo de Margarita es propio del estilo del sevillano, sí, por el contrario, el equino de Felipe III y el de la reina Isabel y, de ahí, las correcciones que aparecen por detrás de éste último al haber modificado el maestro lo que hiciera su colaborador<sup>103</sup>. Los cielos, en estos tres cuadros, son distintos también. A Velázquez, en sus composiciones, le trepa el verde. La mezcla de azuritas con distintos pigmentos da lugar a colores verdosos muy característicos que son los que encontramos en los retratos ecuestres de Felipe IV y Baltasar Carlos y en los retratos de caza -sólo en "La Fragua de Vulcano" los cielos son de un azul intenso-<sup>104</sup>. Sin embargo, las tonalidades del celaje, en el resto de los

<sup>100</sup>Ver Justi, K.: "Velázquez", II, 1953, p. 782.

<sup>101</sup>La vida, obra y relación de estos tres artistas con Velázquez se estudia en otra parte del presente trabajo.

<sup>102</sup>Ver Tormo, op. cit. supra, p. 295.

<sup>103</sup>Otra hipótesis a tener en cuenta es que los cuadros permanecieran tal y como habían sido pintados por sus artistas originales y, tras los incendios de 1640 y 1641, Velázquez los modificara.

<sup>104</sup>El añadido superior de "Las lanzas" es también azul, distinto de la parte inferior. Esta entonación diferente puede deberse a que la parte baja recoge la vegetación pero también puede ser que este cuadro



cuadros analizados, varían de azules oscuros a otros más blanquecinos pasando por los rosados del horizonte del cuadro de la reina Isabel. Tan sólo un experto, muy avezado en paisajes, puede dar lugar a esa riqueza de entonaciones y el que lo era, en la Corte de Felipe IV y muy estimado por el propio Monarca, según el embajador Guidi, era Antonio Puga. Este mismo pintor participaría en "La Recuperación de Puerto Rico" de Eugenio Cajés<sup>105</sup> y los cielos, de otro color totalmente distinto al de los cuadros estudiados, denotan una mano muy hábil<sup>106</sup>.

El resto de los retratos sería de Juan de la Corte. Los vestidos de los Monarcas, los caballos no son de Velázquez. Por otra parte, el hecho de que haya un cuadro de este artista en el Salón de Reinos o en sus aledaños, con una cabeza de Velázquez y que, incluso Palomino haga mención de varias de sus obras colocadas en el Saloncete, plantea una posible colaboración entre los dos artistas. Velázquez se haría cargo de las cabezas y De la Corte pintaría los vestidos<sup>107</sup>. Esto explicaría el estilo de cuadros como los retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón en distintas colecciones (Kunsthistorisches Museum, Ermitage, o en colecciones privadas) en los que se aprecia claramente que los trajes son de otra mano distinta a la de Velázquez.

Otro dato a tener en cuenta son los jardines que aparecen en el fondo del retrato de la reina Margarita. Ocultos durante mucho tiempo, salieron tras una limpieza y nos ponen en contacto de nuevo con Juan de la Corte quien, según Palomino, era pintor de perspectivas.

Si analizamos los tres retratos objeto de estudio, hay un elemento diferenciador muy interesante: el estilo de la gola de Isabel de Borbón y, en general, el tratamiento de esta cabeza, es distinto al resto. Mientras que las otras golas y aderezos de los restantes Monarcas siguen la manera de los vestidos, con una profusión de detalles próxima a los flamencos, la gola de Isabel de Borbón es similar a la de Ana de Austria en el retrato del Prado: muy suelta, se trata de una mancha blanca, casi transparente, de pintura. Aquí hay que hacer referencia a una cabeza de la reina Isabel -Salón de Retratos, Monasterio de El Escorial- con una gola similar, de un aire muy velazqueño y que recuerda el retrato ecuestre que estamos estudiando así como las cabezas de otros retratos de la reina a los que hemos hecho mención más arriba<sup>108</sup>.

sufriera en los incendios de 1640 y 1641 y fuera añadido por alguien del taller (Ver el capítulo dedicado a Antonio Puga).

<sup>105</sup>En el testamento de Puga publicado por M<sup>a</sup> Luisa Caturla ("Antonio de Puga. Un pintor gallego", Fundación Pedro Barrió de la Maza, 1982) se recoge la cantidad debida por Cajés con motivo de su colaboración en dicho cuadro.

<sup>106</sup>En este sentido, en el Catálogo del Museo del Prado, 1985, se dice, al comentar el cuadro de Cajés que: *"la belleza del paisaje hace evocar los elogios que Puga recibía en su tiempo como paisajista"* y si tanto Puga como De la Corte estaban pintando otros cuadros relacionados con el Salón, tampoco es tan difícil que participaran en estos.

<sup>107</sup>En este contexto es donde encuentra explicación una de las críticas que le hicieron a Velázquez y que recoge Palomino: *"díjole un día Su Majestad, que no faltaba, quien dijese, que toda su habilidad se reducía a saber pintar una cabeza; a que respondió: Señor, mucho me favorecen porque yo no sé, que haya quien la sepa pintar"*. El pintor de Cámara se dedicaría a las cabezas y el resto del retrato sería terminado por sus discípulos y colaboradores.

<sup>108</sup>Posiblemente, estamos ante el boceto utilizado por Velázquez para hacer retratos de Isabel de Borbón, al igual que la cabeza de la reina de Hungría que se encuentra en el Museo del Prado. Para la manera de trabajar de Velázquez y la razón de ser de estos retratos, ver capítulo correspondiente de la

Una vez pintados los cuadros, había que colocarlos en el Salón de Reinos. Para ellos, al tratarse de miembros de la Familia Real, se eligieron los sitios preferentes pero ¿cómo se hizo? Elías Tormo nos da la solución al problema<sup>109</sup>. Nos sitúa los retratos de los Monarcas en las paredes Este y Oeste del Salón. Teniendo en cuenta las pequeñas dimensiones de la sala, los cuadros originales eran más estrechos que en la actualidad y a este motivo corresponden los añadidos laterales con los que los podemos contemplar en el Museo del Prado<sup>110</sup>. A su vez, existe otro añadido correspondiente a las esquinas inferiores y que vienen a coincidir con las patas de las cabalgaduras<sup>111</sup>. Tormo también ha encontrado la razón: los retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón estarían colocados al revés y encajados en la puerta de entrada oeste, una vez trasladados a otro lugar, se volverían a "cuadrar", añadiéndoles la esquina que falta y los laterales. La intención sería mostrar a los Reyes entrando en el Salón a caballo y avanzando hacia sus generales. Por lo que se refiere a los retratos de Felipe III y Margarita de Austria, el recorte en el borde inferior vendría a coincidir con puertas laterales, según Tormo. Esta colocación tiene su razón de ser ya que, junto a la puerta de acceso por el lado este, parece ser se encontraba un dosel con el Trono y sería lógico pensar que si éste se situaba delante de la puerta principal, hubiera dos accesos laterales, uno a cada lado. La objeción, en este caso, es la dimensión de la pared que hace difícil la apertura de tres puertas, así como la concepción de los espacios: habitaciones alargadas con vanos centrales que contribuyen a acentuar la sensación de galerías en las cuales sólo existe el acceso central, como podemos ver, actualmente, en la mayor parte de palacios<sup>112</sup>.

Para ubicar estos cuadros, Tormo se basa en la descripción realizada en 1637 por el poeta Manuel de Gallegos en una silva dedicada a Velázquez y que hace referencia a la disposición de los cuadros en dicho Salón<sup>113</sup>. Es él quien nos dice que los retratos de Felipe III y Margarita de Austria se encontraban a los lados del dosel bordado con aljófar y al cual M<sup>ra</sup> Luisa Caturia denomina "Dosel rico", señalando que existe mucha documentación sobre él<sup>114</sup>. Por su parte, Bargrave, comerciante inglés, visitó el Palacio entre 1654-1655 y luego hizo unas anotaciones en su diario<sup>115</sup>. Al referirse a las puertas de una de las salas comenta:

---

primera parte del presente trabajo, en concreto, el epígrafe titulado "El proceso de elaboración de la obra velazqueña". Ver también los capítulos dedicados a Antonio Puga y Juan de la Corte.

<sup>109</sup>Ver Tormo, E., op. cit. supra, pp. 96 y ss.

<sup>110</sup>Otro dato que viene a ratificar que los añadidos laterales de los retratos ecuestres de los Monarcas del Salón de Reinos se hicieron después, es que todas las copias que se conservan del retrato de Felipe IV para este lugar aparecen sin ellos, lo cual nos indica que fueron realizados con posterioridad (Ver López-Rey, 1963 nº 187-197).

<sup>111</sup>Ver Garrido, C., op. cit. supra, pp. 349-366 para los retratos de Felipe III y Margarita de Austria y pp. 367-384 para los retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón.

<sup>112</sup>Hoy en día esas puertas laterales, si existieron están tapiadas y ocultas tras vitrinas.

<sup>113</sup>Ver Tormo, E. op. cit. supra, pp. 39-42, para el análisis de la composición poética y pp. 308-312 donde se recoge la "Silva Topográfica" en su totalidad.

<sup>114</sup>Caturia, op. cit. supra, p. 337.

<sup>115</sup>Brown, J. Elliott, J.H.: "Un Palacio...", p. 113. Hay que tomar la descripción de Bargrave con las debidas reservas ya que comete algún error. Por ejemplo, al llegar a la zona del Salón de Reinos no menciona la existencia de cuadros, lo que Brown disculpa alegando que no debía de haberlos, y no es cierto ya que conservamos otras descripciones -Silva de Manuel Gallegos y las cartas de pago- que nos dicen lo contrario. Por otra parte, en él se basa Brown para decir que había una barandilla que recorría todo el Salón y a la cual se asomaban los asistentes para ver las obras que allí se representaban. Aquí también puede haber una confusión con otra parte del Palacio como es el actual Casón y es que, si uno

*"todas ellas estaban adornadas con tapices y colgaduras, de seda, plata u oro o con labores en relieve".* En la puerta a la que alude Tormo, las labores en relieve podrían ser el escudo imperial con el toisón de oro y una verja de hierro que todavía se conserva. En resumen, las puertas del Palacio debían de estar ricamente adornadas aunque hubo una donde la decoración fue mayor por tratarse del lugar donde se encontraba el Trono de Felipe IV. Volviendo a los retratos ecuestres, el propio Tormo, al mostrarnos las planta del salón, evita las puertas laterales en ambos lados<sup>116</sup> con lo que Felipe III y Margarita de Austria estarían dándose la espalda, y avanzando hacia los generales representados en los cuadros.

Por último, otra cuestión a resolver sería la disposición del retrato del Príncipe. Tormo lo ubica encima del acceso de entrada, entre los retratos de sus padres, pero se pregunta cual será el motivo por el que ambos le dan la espalda. Es la "Silva" de Manuel Gallegos la que sirve de base para situarlo en esta zona, en ella, se comienza describiendo los retratos de los Monarcas vivos, se continúa con el del Príncipe y se pasa a los de los Monarcas ya fallecidos. Tormo se extraña de este salto tan brusco de un lado a otro de la sala sin embargo, no tiene por que ser así. Tras describir los cuadros de los reyes vivos, dice:

*"Sobre esta puerta agora retratado  
al Príncipe de España considera..."*

---

visita el Salón de Reinos, es de tan reducidas dimensiones, que no puede ser posible que existiera una barandilla: no cabía. Otra razón que obliga a pensar en la no existencia de la barandilla es que este edificio ha permanecido intacto por dentro, lo que se comprueba por las pinturas del techo. Si hubieran quitado en algún momento esta balconada, se notaría en la pared ya que no es tan fácil desmontar parte de la fábrica. Otra posibilidad es que Brown entendiera mal lo de balconada porque tal como es hoy el edificio, las ventanas superiores del muro Sur dan a una terraza y estas ventanas cierran con una barandilla de piedra, desde aquí sí cabe la posibilidad de que la gente se asomara al interior del Salón de Reinos pero sin poder acceder al interior al no existir pasillo interno. Para que fueran simétricas, en el muro Norte se colocó otra barandilla de piedra pero sin entrantes ni salientes, tan sólo ocupando el hueco del vano. Por otra parte, Brown utiliza esta balconada a conveniencia ya que, al situar el cuadro del Príncipe Baltasar Carlos entre los de sus padres y no tener espacio en altura, hace desaparecer la balconada para colocar el cuadro donde él desea, lo que nos indica que el cuadro no hubiera cabido allí si la barandilla hubiera existido. En este sentido, tampoco es muy fiable el plano de Carlier ya que, entre los tres salones que formaban el conjunto, sitúa huecos correspondientes a escaleras, mientras que hoy los salones están separados por simples paredes. Se podría alegar que se cerró el hueco, pero las pinturas del techo vuelven a ser determinantes: no se han podido tocar las salas puesto que si hubiese sido así, no se conservarían los escudos. Por su parte, José Manuel Barbeito, en su libro sobre el Alcázar de Madrid (Madrid, 1992, p. 131), recoge esta misma disposición arquitectónica en el Salón de las Comedias, la Sala de las Furias y el Salón Nuevo, creados por Gómez de Mora en el Alcázar: espacios de doble altura con balcones en el piso superior que sólo son ventanas y se sorprende de que haya grabados con cortesanos asomados en los balcones laterales (Nota 212). Volviendo al principio, hay que tomar la descripción de Bargrave con la debida reserva pero nos puede ayudar en algo: al hablar de la decoración de las puertas, dice que todas estaban adornadas con ricos doseles y que, dada su disposición, en el eje central, se veía la sucesión de salas al situarse en el centro de una de las puertas; también nos dice que el Trono estaba situado en el extremo de una sala. Estos detalles son siempre más fáciles de recordar que la disposición de salas en un edificio de las dimensiones del Palacio del Buen Retiro donde una sala sucedía a otra y, o se conocía muy bien o la memoria podía jugar malas pasadas.

<sup>116</sup>Ver Tormo, op. cit. supra, p. 99.

El "agora" nos está marcando una secuencia en el tiempo que puede ser también en el espacio y lo que nos quiere indicar es que el cuadro, en lugar de situarse entre los de sus padres, estuviera en el centro de la sala, sobre una de las puertas-ventana. Esta distribución sería más lógica: el visitante entraría de la mano de los Soberanos vivos, llegaría al centro, donde se situaba el Heredero y acabaría siendo recibido por Felipe IV en persona flanqueado por sus padres. Esta colocación del retrato también justificaría que en el Inventario de 1700 se sitúe, el cuadro de Baltasar Carlos, sobre una ventana. Estas grandes vanos son balcones, en el lado Norte, y puertas que dan a una sala más estrecha, en el Sur. Pudo ocurrir que el retrato se cambiara de la pared Sur a la Norte, en un momento dado. Tal y como estaba decorado el Museo del Ejército hasta hace pocos días, en este lugar que estudiamos hay un retrato ecuestre del General Franco rematando la entrada al Salón Árabe, donde se encuentran las armas de Boabdil, y a la cual se le ha querido dar un mayor énfasis. Esto mismo pudo ocurrir entonces. Otro dato a favor de esta teoría es que las medidas coinciden: unos dos metros tanto para el ancho de esta puerta como para el retrato, mientras que las puertas de entrada son más anchas.

Otra cuestión que plantea interrogantes en el Salón, es el número de cuadros allí colocados. En los inventarios no hay separación por salas. Ponz, por su parte, describe un mayor número de cuadros de los que se conoce estuvieron en un principio. Volviendo a Tormo, éste sitúa los cuadros entre los escudos que adornan el techo justificándolo por la función que tuvo la sala: al celebrarse allí representaciones teatrales, se colocaban plateas, con lo que era más cómodo dejar la parte inferior sin decoración<sup>117</sup>. Con todo, había mesas de jaspe y leones de plata. Otra explicación posible es que el Salón se planteara dentro del conjunto de salas anejas. Esto explicaría la presencia del "Retrato ecuestre del Cardenal-Infante en la batalla de Nördlingen" de Rubens y otro, anónimo, del Emperador Fernando III, también ecuestre. A su vez, explicaría la existencia de un cuadro de Juan de la Corte, "El Socorro de Valencia del Po" con una cabeza de Velázquez. Sin duda, se esperaban más victorias para rellenar las paredes del Salón, pero éstas no llegaron. Ello, junto a los incendios que destruyeron parte del edificio, dieron lugar a cambios continuos en la decoración que explican la dificultad que entraña querer reconstruir la disposición de las obras.

Pero la imagen de la Monarquía no se redujo sólo al Salón de Reinos. En Madrid, se desarrolló un programa constructivo con el objeto de transformar la ciudad y sus alrededores, y que aquélla se convirtiera en la capital del Mundo. Surgieron nuevos edificios - pabellones de caza, iglesias-, se reformaron los existentes -Alcázar, Pardo- y las Colecciones Reales de Pintura marcharon de un lugar a otro. Velázquez, como pintor del Rey y del Conde-Duque, hubo de hacer frente a todo el programa decorativo; al principio bajo el mandato del Rey y su Valido y, tras la caída de éste, a las órdenes directas del Monarca. El artista sevillano se hubo de comprometer para conseguir que los forasteros que llegasen a Madrid y visitasen el Alcázar y el resto de Palacios Reales, quedaran maravillados ante tanta obra de arte. En definitiva, intentó conseguir que la Monarquía hispánica fuera el espejo en el cual se mirasen las restantes europeas.

Dentro de la más pura ortodoxia, Velázquez concibió una representación del Monarca y de su Monarquía que respondiera a los principios políticos de Olivares. Hasta tal punto fue exitosa la fórmula, que todos quedarían satisfechos y Velázquez se convirtió en el único pintor encargado de plasmar la imagen del Rey. Sin embargo, el número de encargos,

<sup>117</sup> Ver Tormo, E., op. cit. supra, p. 280.

tanto públicos como privados, a los que hubo de responder, así como lo complejo de sus actividades, hizo que surgiesen a su alrededor un taller y unos colaboradores. Tras el éxito del Salón de Reinos y la caída de Olivares, Velázquez se hubo de convertir en el encargado de supervisar las Obras Reales, esta tarea le puso en contacto no sólo con pintores, sino también con arquitectos y escultores. Este es uno de los motivos que explica la escasa producción pictórica del artista sevillano pero que, por contra, le llevó a ampliar, enormemente, su campo de acción hasta considerar al pintor de Felipe IV como el auténtico inspirador de todo lo que se produjo, en el ámbito artístico, en el Madrid de Felipe IV. Desafortunadamente, los incendios acabarían con gran parte de lo realizado no obstante, no es arriesgado afirmar que, gracias al Conde-Duque y a sus colaboradores, cuyo último exponente fue Velázquez, las décadas centrales del siglo XVII, van a suponer un impulso decorativo que cambiaría el aspecto de la capital de aquel complejo entramado de reinos y territorios que era Madrid.

### Superintendente de Obras Reales (1643)

La caída de Olivares -30 de enero de 1643- trajo consigo un cambio de cargos en el Alcázar. No sólo fue sustituido el Valido, sino que sus máximos colaboradores marcharon con él dejando sus puestos vacantes. Es el caso de Francisco de Rioja; el fiel secretario acompañó a Olivares al destierro de Loeches para irse a Sevilla una vez que el Conde-Duque decidió emprender el último viaje de su vida a la ciudad de Toro, donde falleció en el palacio de su hermana, la Marquesa de Alcañices, el 22 de julio de 1645<sup>118</sup>. La salida del Alcázar de los ayudantes más fieles produjo un vacío que hubo de ser llenado. Rioja, inspirador del programa decorativo del Palacio del Buen Retiro y, por extensión, del concepto de Monarquía perfeccionado por Olivares, dejó su puesto libre<sup>119</sup>. Por ello, no es casualidad que, justo un año después -27 de febrero de 1644-, Diego de Velázquez, pintor del Rey, fuera nombrado Superintendente de Obras Reales para el cuidado de las obras de arte en los palacios regioes<sup>120</sup>.

Nadie duda, en nuestros días, de la calidad de Velázquez como pintor. Junto a esta actividad, siempre se le ha reconocido la de servidor del Rey a través de la ocupación de diversos puestos, de carácter burocrático, en el Alcázar, ratificada por la abundante documentación existente<sup>121</sup> a la vez que algunos autores han apuntado, aunque tímidamente, una faceta de arquitecto-decorador cuyo límite no se había definido hasta el momento<sup>122</sup>.

<sup>118</sup>Tomado de Marañón, G.: "El Conde-Duque de Olivares...", ed. 1992, p. 537. Elliot, J.H., ("El Conde-Duque de Olivares", 1990, p. 646), utiliza las páginas 391-404 del citado autor para narrar los sucesos que ocurrieron en los momentos previos y posteriores al fallecimiento de Olivares.

<sup>119</sup>Para el papel de Francisco de Rioja en Madrid, ver apartado anterior.

<sup>120</sup>Ver Barbeito, J.M.: "El Alcázar de Madrid", Colegio Oficial de Arquitectos, Madrid, 1992, p. 167, Nota 380. Ver Capítulo del presente trabajo dedicado a Alonso Cano.

<sup>121</sup>Los más importantes de estos documentos fueron publicados en la *Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 213 y ss. Baste recordar el nº 144 que dice: "*Diego Velázquez, ayuda de Cámara de V. Magd., el qual refiere en su memorial que ha muchos años que se ocupa en el adorno y compostura de el aposento de V. Magd. con el cuidado y acierto que a V. Magd. le consta...*".

<sup>122</sup>Los estudios más interesantes al respecto y que utilizaremos aquí son los Bonet Correa, A.: "Velázquez, arquitecto y decorador", *Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 215-249; Itigüez Almech, F.: "Velázquez arquitecto", Homenaje a Velázquez. Separata incluida en *Varia Velazqueña*, 1960, Tomo III y Barbeito, J.M.: "El Alcázar de Madrid", Madrid, 1992.

Pero su labor era mucho más amplia: si nos atenemos al testimonio de varios de los testigos que, desde Madrid, participaron en el proceso de concesión del hábito de Santiago a Velázquez, el pintor de Felipe IV dedicó su vida al *"aliño y adorno de su palacio"*<sup>123</sup>. En este sentido se pronunciaron, en Madrid, los pintores Francisco de Zurbarán (testigo nº 86), Francisco de Burgos Mantilla (testigo nº 87), Angelo Nardi (nº 88), Francisco Bergés (nº 89), Francisco Gutiérrez Cabello (nº 94); Sebastián de Herrera Barnuevo (nº 90) arquitecto al tiempo que pintor, y Pedro de la Torre (nº 91), arquitecto; por último, en el capítulo de artistas, hay que mencionar a otro pintor, dorador y estofador: Juan de Villegas Gallego (nº 92)<sup>124</sup>. El testimonio más interesante es el de Don Gaspar de Fuensalida (nº 95) amigo íntimo del artista. La declaración es muy sustanciosa al decimos, entre otras cosas, lo siguiente: *"... que siempre le a conocido en palacio a la vista de Su Magestad del Rey Nuestro Señor, Dios le guarde, con nombre del mayor pintor que ay ni a havido en Europa y que asi lo confeso Rubens [...] que le a visto este testigo pintar en Palacio lo que Su Magestad le a mandado ansi para España como presentes que a hecho a otros Príncipes de Europa y save que le a enviado tres veces a Italia como a Venecia, Roma, Florencia y otras partes, donde a tenido mucha inclusión con los Santisimos Padres Urbano Octavo y Inocencio Décimo [...] no le a visto pintar para ningún particular, sino es en palacio, y en las jornadas que ha hecho a sido siempre para traer orixinales de su mano y de los pintores y estatuarios antiguos [...] y el pretendiente se aplico tamvien a las traças y fabricas de Su Magestad que le hiço behedor de las obras de dentro de palacio y San Lorenzo el Real, y es este quien acavo y perficiono el panteon"*<sup>125</sup>. Sin detenernos en alguna de las apreciaciones contenidas en la declaración, como el hecho de asegurar que estuvo tres veces en Italia<sup>126</sup>, es interesante el extracto recogido al hacer referencia a la calidad del artista - hasta Rubens lo consideró el mejor pintor de Europa- y a sus ocupaciones: pintar en Palacio, tanto para España como para otros Príncipes de Europa; viajar, con el fin de traer obras originales, de pintores y de escultores y una última labor relacionada con la creación de las trazas y construcción tanto de partes del Alcázar como de El Escorial. La lista de trabajos, recogida por Fuensalida, nos ofrece una amplia panorámica de la labor de Velázquez al frente de un gran taller, no sólo de pintores, sino también de arquitectos, escultores, doradores... encargados de la decoración de los Reales Sitios y la prueba fehaciente de que

<sup>123</sup>Ver *Varia Velazqueña*, 1960, II, nº 183, p. 332.

<sup>124</sup>Los datos conservados sobre estos artistas están recogidos en el capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños".

<sup>125</sup>*Varia Velazqueña*, II, 1960, p. 333.

<sup>126</sup>En este sentido declaran otros testigos como Manuel Muñoz y Gamboa, Contror de la Casa de la Reina y de los Infantes, testigo nº 96, quien dice de Velázquez que *"ha hecho muchos viaxes a Italia con el caudal de Su Magestad para hacer empleos y traer pinturas de todos generos [...] que por serlo tanto no dice por menor los viajes que han sido"*. El Marqués de Malpica, testigo nº 98, declara: *"que el pretendiente a ido muchas veces a Italia por orden de Su Magestad y con su real hacienda a traer orixinales y estatuarios y a copiar de su mano las que hallase de los pintores grandes que ha tenido Italia..."*. En la declaración de Fuensalida, se identifica Italia con Nápoles, con lo que puede que no esté tan equivocado ya que Mazo viajó a este lugar con motivo del fallecimiento de su yerno -ver capítulo dedicado a Martínez del Mazo- y muy bien lo pudo hacer acompañado de Velázquez, quien, con toda seguridad, lo deseaba fervientemente. El fallecimiento del yerno de Mazo tuvo lugar en Nápoles hacia 1657 y se conservan documentos que corroboran el desplazamiento de este último (Caturia, *A.E.A.*, 1955, pp. 73-75); Pita Andrade (*"Del Buen Retiro a la Torre de La Parada..."*, V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, pp. 119-126) defiende la posible existencia de un viaje, por motivos artísticos hacia 1636. Fernando Marías no parece estar de acuerdo con esta teoría (Ver Fernando Marías: *"Sobre el número de viajes de Velázquez a Italia"*, *A.E.A.*, 1992, nº 258, pp. 218-221).

esto era así es el testimonio de artistas pertenecientes a todos estos sectores los cuales declararon a favor de Velázquez en el proceso<sup>127</sup>.

Hemos analizado en páginas anteriores la llegada de Velázquez a la Corte y como ésta se produjo bajo la vigilancia atenta de los sevillanos. Todos ellos -Olivares, Rioja, Fonseca, Jáuregui ...-, hombres cultos y próximos a Pacheco, inculcaron, en el joven artista, los principios programáticos que había de seguir en su actuación artística. Velázquez, dispuesto a obedecer, se puso a su disposición con el objetivo de crear una imagen concreta del Monarca. Era lógico que, al marchar, al menos parte de sevillanos, y permanecer Velázquez en Madrid, éste continuase con la labor emprendida. En su nueva faceta, el artista sevillano terminó por cambiar el aspecto de los Sitios Reales. Para ello, no sólo pintó cuadros él mismo, sino que hizo encargos a otros artistas, trayéndolos de otros países -caso de Colonna y Mitelli-; llenó los palacios de esculturas compradas por él en persona o hechas bajo su dirección expresa y para colocar todas estas obras, creó nuevos espacios en los Palacios Reales los cuales se convirtieron en exponentes del lujo y riqueza que, se suponía, habían de ser el marco adecuado para el Monarca más poderoso de la Tierra.

El motivo último de este despliegue de actividad, nos viene dado por lo que hemos dado en llamar "fiebre constructiva". A partir de 1606 y durante todo el siglo XVII, según Virginia Tovar, se van a poner en marcha un conjunto de proyectos de arquitectura para convertir Madrid en una capital digna de su categoría<sup>128</sup>. El período en el que se va a dar un mayor impulso a esta "fiebre constructiva" va a ser durante el reinado de Felipe IV, monarca de refinados gustos estéticos. La mencionada autora defiende la existencia de una escuela madrileña y una escuela cortesana la cual estaría encargada de convertir la capital en un gran escenario donde residía el Rey. Dentro del primer grupo, recoge treinta y una construcciones de carácter religioso entre capillas, iglesias, conventos o monasterios siendo algunas de ellas de fundación o patrocinio Real. La arquitectura religiosa discurre pareja a la de tipo palacial: es la etapa en la que se pretende transformar el Alcázar de Madrid en una residencia propia de uno de los monarcas más poderosos del momento; se construye un palacio de recreo, el Buen Retiro; se reforman o crean de nueva planta, villas-palacio en los alrededores de la capital (Casa de Campo, Zarzuela, Real Sitio del Pardo, Torre de la Parada, La Florida, Aranjuez)<sup>129</sup>.

Por su parte, Bonet Correa no duda en considerar a Velázquez el responsable último del cambio decorativo que se produjo en Madrid a mediados del siglo XVII y que tuvo, como consecuencia, la introducción del pleno Barroco<sup>130</sup>. De la aparente sobriedad de la época del Conde-Duque, se pasó a una gran profusión decorativa; de obras como el Palacio

<sup>127</sup>La declaración de estos testigos estaría relacionada con favores concedidos por Velázquez los cuales se centrarían en la participación de las obras de reforma en los Palacios Reales.

<sup>128</sup>Ver Tovar, V.: "Arquitectura madrileña del siglo XVII: datos para su estudio", Madrid, Instituto de estudios Madrileños, CSIC, 1983, p. 8.

<sup>129</sup>A este tipo de construcciones destinadas a servir a instituciones como la Corona o la Iglesia, hay que unir otras. El Conde-Duque de Olivares, por ejemplo, a la vez que ordena levantar un palacio de recreo para Felipe IV, el Palacio del Buen Retiro, edifica otro, más modesto, para él en Loeches. También a él se debe la idea de la Iglesia Convento de Santa Teresa en Ávila y no se debe olvidar las residencias de los demás miembros de la nobleza.

<sup>130</sup>Ver Bonet Correa, A.: "Velázquez, arquitecto y decorador", *Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 215-249.

del Buen Retiro, inspiradas en El Escorial<sup>131</sup>, se llegó a otras en las que dominaba la influencia italiana y, más en concreto, del manierismo florentino y del barroco romano caracterizado por una profusión de mármoles y jaspes que producen unos grandes efectos de policromía. A la vez, en este conjunto marmóreo, se van a dejar huecos para esculturas y pinturas, concibiéndose la estancia como un todo en el cual cada manifestación artística respondía a unas exigencias concretas. Esta novedad decorativa se debe a la figura de Velázquez. Una vez fuera de Madrid el Conde-Duque y sus ayudantes, Velázquez, en plena madurez artística, va a gozar de libertad suficiente para desarrollar sus propias ideas. Si en un principio, cuando llegó a la Corte, hubo de someterse a los gustos de Olivares, a partir de 1643 es libre para actuar según sus propios criterios. En realidad, se trata de un relevo generacional. En la etapa de Olivares se continúa todavía con el influjo procedente de El Escorial y es el pintor de Felipe IV, tras sus conversaciones con Rubens, su primer viaje a Italia, su conocimiento profundo de las Colecciones Reales y sus contactos con todo tipo de artistas, quien iba a llevar a la práctica estas nuevas ideas. La Monarquía de Felipe IV comenzó a mostrarse en todo su esplendor gracias al trabajo de Velázquez el cual, a la cabeza de un equipo de profesionales, tuvo que enfrentarse a una triple tarea de arquitecto, pintor y escultor. Pero para que esta labor fuera exitosa, uno de los primeros condicionantes sería la formación del pintor, una educación que se inició en Sevilla de la mano de Francisco Pacheco y de la "academia" por él creada.

#### Velázquez y el espíritu académico

Que Velázquez era un hombre culto, es un hecho comúnmente aceptado<sup>132</sup> y, para corroborar este aserto, siempre se hace mención de la biblioteca que poseía en el momento de fallecer<sup>133</sup>. En el inventario de bienes que hicieron, a su muerte, Don Gaspar de Fuensalida, Martínez del Mazo y el nuevo Aposentador Don Francisco de Contreras<sup>134</sup>, aparecen 154 libros de temas muy variados y en diversas lenguas, aunque la nota más característica es que se trata de una biblioteca de libros técnicos, que serían los empleados por Velázquez en su trabajo. También hay que destacar los idiomas en los que están escritos: castellano, latín e italiano las lenguas que utilizara en España y en sus viajes. Incluso poseía un diccionario: "*Bocabulario español italiano*". Tan solo encontramos un libro de temática religiosa ("De la Pasión de Nuestro Señor", de Lucas de Soria); varios de literatura, especialmente escritores italianos y latinos: "Rolando furioso", Petrarca, Horacio, Genofonte, Tito Livio, Quinto Curcio ... junto a algunas obras de poesía y otras curiosas como "De conservar la salud", escrito en italiano y adquirido, sin duda, en la época de la enfermedad durante su primera estancia en Roma<sup>135</sup>; con posible intención similar, nos encontramos el título "Dioscórides de yerbas para botica", también en su biblioteca; el "Arte de la Ballestería"

<sup>131</sup> op. cit., p. 240-245.

<sup>132</sup> Sánchez Cantón, F.J.: "Velázquez y lo clásico", 1961, p. 13, deduce una educación esmerada de la clara caligrafía de la letra de la firma de Velázquez.

<sup>133</sup> La biblioteca fue estudiada por Sánchez Cantón: "La librería de Velázquez", apud "Homenaje a Menéndez Pidal", T. III, Madrid, 1925, pp. 379-406. También Ángel del Campo Francés: "La Magia de Las Meninas", 1985, p. 88.

<sup>134</sup> El inventario de libros está recogido en *Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 397-399.

<sup>135</sup> Ver Palomino, ed. 1988, p. 222 en que se relata el trato que recibió, por parte del Embajador de España en Roma, el Conde de Monterrey, al coger unas tercianas que le obligaron a dejar la Villa Médici.



de Alonso Martínez y "Modo de andar a caballo", tal vez en relación con la fama de hombre elegante que tenía el pintor, "Establecimientos de Santiago", que hace alusión a su nombramiento como caballero de la Orden. Es lógico pensar que, dado que vivía en Palacio, donde había varias bibliotecas a las que, sin duda, tenía acceso el pintor, en la suya particular se encontrasen sólo los libros utilizados en sus distintos cargos<sup>136</sup>. Pero los más abundantes son los tratados de pintura, arquitectura y alguno de escultura, así como libros de astronomía y cosmografía (14); astrología, horóscopos y adivinación (9); Historia natural y Medicina (7); viajes (4) y uno sobre música. La existencia de esta biblioteca nos lleva a pensar en el grado de cultura poseído por el pintor y, especialmente, en el momento en que comenzó a adquirirla. Ello obliga a retrotraernos en el tiempo casi al principio de la existencia del artista, justo a la época en que entrara en contacto con Francisco Pacheco, hecho que cambiaría su vida para siempre.

El ingreso en el taller de Pacheco, a los 12 años como aprendiz, le sirvió a Velázquez no sólo para adquirir conocimientos de pintura, sino también de otras ramas del saber que le ayudarían posteriormente. Palomino se hace eco de todo lo leído y estudiado por el artista<sup>137</sup>; muchos son libros recogidos en el inventario último de su biblioteca, pero pudieron seguirle fielmente desde el inicio de su carrera. De lo que no cabe duda es de que, al ser el alumno aventajado de Pacheco y luego su yerno, Velázquez entró en contacto con los intelectuales amigos de aquél, quienes contribuirían a su formación, instruyéndole en una serie de principios teóricos muy valiosos.

Sabemos, por Palomino, que la casa de Pacheco era "*cárcel dorada del arte, academia y escuela de los mayores ingenios de Sevilla*". Rodrigo Caro, clérigo amigo de Pacheco y apasionado del Mundo Antiguo<sup>138</sup>, dice al respecto: "*Mientras él vivió [Fernando de Herrera] no imprimió sus poesías. Hizolo Francisco Pacheco, célebre pintor en esta ciudad, cuya oficina era academia ordinaria de los más cultos ingenios de Sevilla y forasteros*"<sup>139</sup>. El propio Brown localiza el origen de estas academias en las italianas de carácter literario herederas de la academia neoplatónica organizada, en el siglo XV, por

---

<sup>136</sup>Del fácil acceso de Velázquez a las diversas bibliotecas del Alcázar, nos dan idea sus amistades. Recuérdese que Francisco de Rioja fue bibliotecario de Olivares y luego del Rey y el bibliotecario del Cardenal-Infante, Gabriel de Bocángel y Unzueta, dedicó sendas composiciones poéticas a Velázquez y a su discípulo Tomás de Aguiar. Tanto las colecciones de pintura, como las de libros del Alcázar, mantenían las puertas abiertas para el artista sevillano.

<sup>137</sup>Palomino, ed. 1988, p. 210, enumera las fuentes que utilizó Velázquez para aprender: "*Ejercitábase en la lección de varios autores, que han escrito de la Pintura elegantes preceptos: inquiría en Alberto Durero la simetría del cuerpo humano; en Andrés Bexalio la anatomía; en Juan Bautista Porta la fisonomía; la perspectiva en Daniel Barbaro; la geometría en Euclides; la aritmética en Moya; la arquitectura en Vitrubio, y el Vitruvio, y otros autores, en quien, con solicitud de abeja, escogía ingeniosamente para su uso [...]. La nobleza de la Pintura examinada en Romano Alberti, escrita a instancia de la Academia Romana, y Venerable Hermandad del glorioso Evangelista San Lucas; con la idea, que escribió Federico Zuccaro de los pintores, ilustraba la suya, y la adornaba con los preceptos de Juan Bautista Armenini. Y a ejecutarlos con presteza, y brevedad, aprendía en Miguel Angelo Viondo. El Vasari le animaba con las Vidas de los Pintores Ilustres; y el Riposo de Rafael Borghini, le constituía en erudito pintor. Adornóse también con la noticia de sagradas, y humanas letras, y otras cosas importantes, para fecundar la mente con todo linaje de erudición, y noticia universal de las artes*".

<sup>138</sup>Ver Brown, J.: "Imágenes...", 1988, pp. 47-51.

<sup>139</sup>op. cit., p. 33.

Marsilio Ficino<sup>140</sup>. En el caso que nos ocupa, no se trata de una academia en el sentido estricto de la palabra, sino, más bien, de una reunión de amigos, de elevado nivel cultural y que les servía para intercambiar impresiones<sup>141</sup>. A sus reuniones, que tenían lugar de manera irregular y esporádica, acudían intelectuales de todo tipo y, entre ellos, personalidades de las que ya nos hemos ocupado como Francisco de Rioja, Fernando de Herrera, Martínez Montañés, Góngora e, incluso, pudo asistir el propio Olivares durante su estancia en la capital hispalense<sup>142</sup>. Sin duda Velázquez participaba en estas reuniones, al principio de manera accidental, para luego ir mostrando interés por las materias a tratar y aportando opiniones propias a medida que dejaba de ser un aprendiz, y se convertía en adulto y miembro de la familia de Pacheco. Para Brown, por este aprendizaje tan especial, Velázquez puede ser considerado como *"el ejemplo más consumado de la unión de arte y sabiduría, la realización del ideal académico del pintor erudito que, al contrario que Pacheco, sí supo alcanzar una síntesis de arte y erudición"*<sup>143</sup>.

Este apogeo de la vida intelectual sevillana terminaría y Rodrigo Caro se queja por ello a un amigo estudioso: *"Lástima tenga Vm. de los que vivimos en esta última Bética, que, siendo madre en todas las edades de tan ilustres ingenios, se halla infelice tiempo tan postrada, que en esta gran ciudad, lumbrera del mundo nuevo y viejo, no sé si se hallarán tres que traten estos estudios, y, si alguno los trata, es, o con vana ostentación y sin provecho público, o con ignorancia de los verdaderos principios, que es ejercitarse en el glorioso polvo de la antigüedad"*<sup>144</sup>. Pero esta decadencia fue relativa: la marcha de Olivares a Madrid supuso el traslado de gran parte de los asistentes a estas "academias" a la Capital, siguiendo al Conde-Duque en calidad de colaboradores, con lo que las reuniones de estos intelectuales, en vez de desaparecer para siempre, se trasladarían de Sevilla a Madrid. El hecho de que estas sesiones se celebraran en la Corte nos lo ratifica la existencia de unos fuertes y obligados contactos entre ellos por el servicio común en el Alcázar. De esta manera, una costumbre de tanto éxito en la capital del Guadalquivir y, de la mano de estas personalidades, tuvo su posible continuación en las dependencias del Alcázar madrileño<sup>145</sup>.

Marañón nos dice que, en las tardes de verano, el Conde-Duque se reunía con sus secretarios - Rioja era uno de ellos- en la Galería del Cierzo y tomaban limonada<sup>146</sup>. Si buscamos estas dependencias en el plano de Gómez de Mora, veremos que se dividen en dos

<sup>140</sup>op. cit., pp. 34-112.

<sup>141</sup>Ver Pérez Sánchez, A.E., "Pintura barroca...", 1992, p. 20. También Martín González, J.J.: "El artista en la Sociedad española del Siglo XVII", Madrid, 1993, p. 229 y ss.

<sup>142</sup>A través de Pacheco, el Conde-Duque de Olivares entró, con toda probabilidad, en contacto con Rioja, como hemos analizado en el apartado "Velázquez y el Conde-Duque".

<sup>143</sup>Brown, op. cit., p. 110. En la página 80, Nota 1 este autor se hace eco de la asociación, de carácter prolongado, que mantuvo El Greco con intelectuales en Toledo, aunque no se sabe el grado de influencia de estos hombres sobre el pintor. También Antonio Mohedano, durante los últimos años de su vida en Antequera, intimó con el poeta Pedro de Espinosa quien publicó dos de los poemas del pintor en: "Flores de poetas ilustres de España".

<sup>144</sup>Tomado de Brown, op. cit., pp. 111-112.

<sup>145</sup>Por documentos conservados, se sabe que también Pacheco residió en Madrid durante una temporada. En este sentido, hay que mencionar el poder de Francisco López a Pacheco para que cobrase a Velázquez treinta ducados que guardaba como testamentario de la madre del poderdante. En dicho poder se declara que Pacheco, "pintor de ymaginería", reside en Madrid en el año de 1624 (Varia Velazqueña, 1960, II, p. 223, nº 25). Tenemos, por tanto, en Madrid al organizador principal de las reuniones de intelectuales sevillanas.

<sup>146</sup>Ver Marañón, G.: "El Conde Duque de Olivares", ed. 1992, p.486, Nota 8.

estancias contiguas y una de ellas era el taller de Velázquez<sup>147</sup>, también identificada por Palomino y corroborada por documentos encontrados por J.M<sup>a</sup> Azcárate<sup>148</sup>. No sería difícil, en el calor de las tardes de verano, abrir las puertas e iniciar una conversación con los vecinos de estancia. En esta Galería del Cierzo, una de las salas era la de Trucos, en la que se jugaba al billar, lo cual añade un carácter lúdico a las reuniones de Olivares<sup>149</sup>. Por último, tanto Pacheco como Palomino nos dicen que Felipe IV pasaba largo tiempo en el taller de Velázquez viéndole pintar. Si Olivares se reunía en una estancia con sus secretarios y en la contigua, el Rey con su pintor no sería difícil que, en el transcurso de la jornada pudiera llegar a producirse un contacto entre ellos<sup>150</sup>.

A estas reuniones palatinas acudirían, a parte de la Familia Real -Felipe IV, Cardenal-Infante... quienes, si lo hacían sería de manera simbólica, dado el distanciamiento que establecía el protocolo- intelectuales con cargos en Palacio así como artistas de todo tipo y, especialmente, escritores de cuya relación con Velázquez se conservan testimonios. Palomino nos dice al respecto: *"Era también familiar, y amigo de los poetas, y de los oradores; porque de semejantes ingenios recibía ornamento grande para sus composiciones"*<sup>151</sup>. Manuel de Gallegos, en su *"Silva topográfica"* dedicada al Palacio del Buen Retiro (1637), hace un elogio de la obra pictórica del pintor sevillano<sup>152</sup>; Don García Salcedo Coronel, Caballerizo del Cardenal-Infante y comentarista de Góngora, fue quien compuso el elogio poético del retrato de Olivares, de Velázquez<sup>153</sup>; Gabriel Bocángel y Unzueta, bibliotecario del mismo, escribió un epigrama en elogio de otra obra de Velázquez: el desconocido retrato de una hermosa<sup>154</sup>; Don Luis de Góngora sería retratado por el pintor

<sup>147</sup>El plano está tomado del artículo de Francisco Itigüez Almech: "La Casa del Tesoro, Velázquez y las obras reales", *Varia Velazqueña*, 1960, I, p. 656.

<sup>148</sup>*"No es creíble la liberalidad, y agrado con que fue recibido nuestro Velázquez de un tan gran Monarca, mandándole tuviese obrador dentro de su Real Palacio, en la galería, que llaman del Cierzo; de la cual tenía Su Majestad la llave, y silla, para verle pintar despacio..."* Palomino, ed. 1988, p. 224. También Azcárate, J.M<sup>a</sup>: "Noticias sobre Velázquez en la Corte", *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 364. De aquí Velázquez pasaría al otro ala del Alcázar, al llamado Cuarto del Príncipe, cuando se iniciaron las obras de acondicionamiento de estas estancias.

<sup>149</sup>En este lugar la describe Gómez de Mora en 1626, para luego localizarla en el ala opuesta del Alcázar, en las salas ocupadas, primeramente, por el Cardenal-Infante y a las que se trasladaría la Sala de Trucos, tras la marcha de éste a los Países Bajos, y el abandono de las habitaciones del ala norte, por parte de la Familia Real tras la caída de Olivares; esta Pieza de los Trucos, una vez situada junto a la fachada sur, será objeto de remodelación, a partir del 15 de julio de 1646, dando lugar a la Pieza Ochavada (Barbeito, J.M.: "El Alcázar de Madrid", 1992, p. 166). Por otra parte, alrededor de la Galería del Cierzo se encontraban las dependencias del Conde-Duque, los despachos de los Consejos o Bureo, el Cuarto de Verano de los Reyes, el Cuarto de la Tapicería o taller de tapiceros y el Juego de Pelota (op. cit., pp. 149-154); era, por tanto, una de las zonas más frecuentadas de Palacio.

<sup>150</sup>En Madrid, el único centro de reunión o escuela de la que se tengan datos es la de Pedro de las Cuevas (Ver Pérez Sánchez, 1992, p. 20).

<sup>151</sup>Palomino, ed. 1988, p. 211.

<sup>152</sup>Ver Tormo, E.: "Velázquez, el Salón de Reinos...", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911-1912, pp. 88-89. Aquí se dice que el Mecenaz de Manuel de Gallegos era Don Diego Suárez el cual, según Tormo, había pertenecido a la Casa del Cardenal-Infante.

<sup>153</sup>Palomino, ed. 1988, p. 229.

<sup>154</sup>Palomino (ed. 1988, p. 233) recoge el elogio completo (Las obras de este autor que, además, incluyen varias alusiones a Velázquez, entre otros un poema dedicado a la cabeza de Martínez Montañés, están recogidas en "Obras de Don Gabriel Bocángel y Unzueta", edición de Rafael Benítez Claros, Madrid, 1946, vol. I, pp. 251-252). Gabriel Bocángel organizó un Panegirico dedicado a la Inmaculada con el cual la orden de Alcántara celebró su cuarto voto en el cual Tomás de Aguiar, uno de los

de Felipe IV, a petición de Pacheco, en el primer viaje que realizara a Madrid, aunque desconocemos el grado de amistad entre ellos (el cuadro se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston y dos versiones en los Museos del Prado y Lázaro Galdiano, de Madrid); a Francisco de Quevedo también le retrató y la descripción de la obra la recoge Palomino<sup>155</sup>, por su parte, el Señor de la Torre de Don Juan Abad dedicaría al pintor su "Silva al pincel". Desconocemos el grado de amistad entre Velázquez y Calderón de la Barca, pero dado que los dos tienen una obra sobre el Sitio de Breda<sup>156</sup>, no es de extrañar que hubiera una relación entre ambos. Don Juan Vélez de Guevara dedicó un soneto al pintor con motivo del retrato ecuestre que hizo de Felipe IV<sup>157</sup>. El éxito de este cuadro nos lo demuestra la existencia de otra composición sobre el mismo, esta vez procedente de un aficionado en el terreno literario: "Elogio al retrato del Rey nuestro Señor a caballo que pintó Diego de Velázquez, pintor de Su Magestad, de don Jerónimo González de Villanueva, Secretario de Estado y Protonotario de Aragón"<sup>158</sup>.

Con los nombres citados, y los que irán surgiendo, podemos formarnos una idea bastante aproximada de las relaciones que Velázquez mantuvo en la Corte y que le permitieron estar en contacto permanente con lo más selecto de la clase dirigente y culta del momento. Prescindiendo de artistas famosos -pintores, escultores o arquitectos- de los que haremos mención específica más abajo, el ambiente que rodeó al pintor sevillano desde su más tierna infancia fue el de una minoría la cual le permitió el acceso a un nivel cultural muy elevado contribuyendo a que, ya en la Corte, se convirtiera en un puntal del mundo artístico. Esta cultura, añadida a su calidad como artista, le llevaron a convertirse en el máximo responsable de la actividad decorativa emprendida ya en época de Olivares. Una vez caído éste en desgracia, la obra de Velázquez, al convertirse en Superintendente de Obras Reales, produjo un cambio de imagen tanto del Soberano como de lo que le rodeaba. Esta labor ingente obligará a Velázquez, no sólo a disponer de un taller de pintores, sino también a entrar en contacto con arquitectos y escultores que le ayudaran a poner en marcha sus proyectos.

### La Arquitectura palatina

La labor de Velázquez como arquitecto es recogida por todos los tratadistas conocidos, desde Lázaro Díaz del Valle, contemporáneo del artista ya que escribe su libro entre 1656-1659, hasta Cruzada Villamil, pasando por Palomino. El primero de ellos nos

---

"velazqueños", escribió un poema. Otra persona al servicio del Cardenal-Infante fue Don Gaspar de Bracamonte, camarero suyo, amigo íntimo de Don Juan de Fonseca, quien llevó el retrato de éste, realizado por Velázquez a Palacio para que lo vieran todos. Él adquirió los cuadros pintados por el sevillano y recogidos en el inventario a la muerte de aquél. Entre ellos se encontraba "El Aguador". (Ver epígrafe "Velázquez y el Conde-Duque").

<sup>155</sup>Palomino, ed. 1988, p. 230: "*Pintóle con los anteojos puestos, como acostumbraba de ordinario traer*". Perdido el original, se conservan copias en el Instituto de Valencia de Don Juan y en una colección privada de Madrid; otra en el Wellington Museum, de Londres).

<sup>156</sup>Para la relación entre ambas obras, ver el apartado: "La Imagen de la Monarquía"

<sup>157</sup>Palomino, ed. 1988, p. 215.

<sup>158</sup>Tormo, op. cit. supra. Desconocemos la relación de Velázquez con otro de los grandes artistas del momento, Lope de Vega. Brown ("Imágenes...", p. 41) recoge un elogio del Fénix de los Ingenios dedicado tanto a Pacheco como a Rioja, de lo que se deduce una posible amistad, o cuando menos contacto, con el pintor de Felipe IV.

dice de Velázquez: "*Varón general y singular de nuestros tiempos presentes en los honrissimos artes de la pintura y architectura y tan eminente en ellos que compite con los mayores de la antigüedad*"<sup>159</sup>. Hasta su amigo, Don Gaspar de Fuensalida, en el proceso de información para la concesión del título de caballero de Santiago al pintor se hace eco de su labor en El Escorial y, más concretamente, en el Panteón de Reyes<sup>160</sup>. Bonet Correa considera a Velázquez heredero del manierismo y formado en una época de rigor y severidad arquitectónica a la vez que señala que fue uno de los artistas que en la arquitectura y decoración contribuyeron más decisivamente a dar un nuevo rumbo al arte español<sup>161</sup>.

Un dato al que, en este sentido, siempre se hace mención es el abundante número de obras de arquitectura recogidas en el inventario realizado tras su fallecimiento<sup>162</sup>. Un total de treinta de Arquitectura y Construcción, entre ellas, el "Libro de plantas de Arquitectura de los cinco órdenes", el Libro de Serlio sobre portadas; dieciséis libros de Geometría o Perspectiva; doce de otras ramas matemáticas y cinco de maquinaria y elementos auxiliares y todas de autores famosos y obligados para la preparación de todo artista de su tiempo (Vitruvio, Euclides, Viñola ...)<sup>163</sup>. Este número tan elevado es el factor que más ha favorecido la tesis del Velázquez arquitecto de Felipe IV. Por último, en su relación con la participación en el Monasterio de El Escorial, cabe destacar la presencia, en su biblioteca, de una "Descripción de San Lorenzo el Real", que le pudo servir en su trabajo en este lugar, tanto dentro del mundo de la Arquitectura como de la Pintura.

Al aspecto educativo, hay que unir otro más como es el de la amistad. Entre los amigos del pintor o, cuando menos colaboradores, encontramos a un arquitecto y dos pintores que también hicieron obras de arquitectura. Se trata de Pedro de la Torre, Alonso Cano y Sebastián de Herrera Barnuevo. Los tres declararon como testigos en el proceso de concesión del hábito a Velázquez con lo cual demostraban, si no amistad fiel, una gratitud hacia el maestro que les llevó a prestar ese juramento<sup>164</sup>. De entre ellos, Alonso Cano pasó unos años en el taller de Pacheco con lo cual su relación se remontaba a la etapa de juventud de ambos y se mantuvo durante toda la vida del sevillano<sup>165</sup>. Posiblemente estamos ante una de las figuras que más conotribuyera a la educación de Velázquez ya que a su educación en el terreno de la Pintura, unía amplios conocimientos en los terrenos de la Arquitectura y de la Excultura.

Junto a las amistades, habría que tener en cuenta las posibles influencias recibidas de otros artistas de épocas anteriores. En este sentido, Velázquez buscaría inspiración en Italia. Allí vio las obras de Pietro Cortona y Borromini<sup>166</sup> y las de otros artistas en Florencia y Roma que fueron también grandes pintores. En la primera de las ciudades mencionadas se

<sup>159</sup>Díaz del Valle, L.: "Epilogo y Nomenclatura de algunos Artífices ...", Manuscrito, 1656-1659, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, fol 32. Tomado de Gállego, J. 1988, p. 150.

<sup>160</sup>Su declaración está recogida más arriba.

<sup>161</sup>Bonet Correa, A.: "Velázquez, arquitecto y decorador", *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 215.

<sup>162</sup>Varia Velazqueña, 1960, II, pp. 397-401.

<sup>163</sup>Campo Francés, A. del: "La Magia de Las Meninas", 1985, p. 88. Más arriba hacemos mención de las lecturas realizadas por Velázquez y consideradas por Palomino obligatorias para todo artista que se precie.

<sup>164</sup>Varia Velazqueña, II, 1960, pp. 328-331.

<sup>165</sup>La relación con Alonso Cano y el papel, dentro del mundo de la Arquitectura del artista granadino, se estudia en el Capítulo correspondiente.

<sup>166</sup>Estos dos arquitectos son mencionados por Virginia Tovar: "Arquitectura madrileña del siglo XVII: datos para su estudio", Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1983.

encuentra la Capilla de los Médici diseñada por Miguel Ángel<sup>167</sup>, en la cual, frente a modelos brunelleschianos, en los que domina una partición de espacios serena y sencilla, se nos presenta una estructura clara y definida, pero animada por una más intensa y dramática plasticidad, a la vez que las nervaduras se hacen más acentuadas y decididas, llegando a utilizar los efectos del color de los distintos materiales, para subrayar todos los elementos arquitectónicos que mueven las superficies<sup>168</sup>. En Roma, Velázquez tuvo que encontrarse con Bernini, contemporáneo del pintor y figura cumbre del momento, quien, en sus obras de arquitectura, se va a decantar por las plantas elípticas y por una gran riqueza decorativa basada en la policromía de los materiales empleados<sup>169</sup>. Por su parte Baldinucci, biógrafo de Bernini, llegó a decir que era de todos sabido que él fue el primero que emprendió la unión de arquitectura, pintura y escultura de tal forma que juntas produjeran un hermoso todo<sup>170</sup>. En este sentido, hay que mencionar la Capilla Cornaro del artista italiano, magnífico ejemplo de esta unión y a la que nos referiremos más tarde dadas sus afinidades con otras obras en las cuales participó el maestro español.

En España, la inspiración le vendría a Velázquez de la mano de El Greco quien realizó algunas obras como arquitecto en Toledo y por el cual el sevillano sentía gran admiración<sup>171</sup>. Según Bonet, la toledana Capilla de San José, obra del artista cretense, es el primer ejemplo español donde se creó un interior en el cual arquitectura, retablos y decoración pictórica formaban un todo<sup>172</sup>. Al igual que ocurriera con la Capilla de los Médici, donde se crean vanos específicos para la colocación de las esculturas diseñadas por el propio Buonarroti, aquí también se produce una conjunción de las distintas artes. En el ámbito toledano nos encontramos con otro espacio de características similares: el Ochavo de la Catedral de Toledo. Situada a las espaldas de la Capilla de la Virgen del Sagrario, en ella intervinieron, primeramente, Nicolás de Vergara, Jorge Manuel Theotocopulos y Juan Bautista Monegro y, posteriormente, otros maestros como el hermano Francisco Bautista y su socio Pedro de la Torre<sup>173</sup>, para Bonet uno de los introductores del Barroco en Madrid<sup>174</sup>. La

<sup>167</sup>El artista florentino dejará una profunda huella en el español ya que, junto a esta influencia en el terreno arquitectónico, hemos de mencionar dos cuadros de Velázquez, ambos en el Museo del Prado: "El Dios Marte" cuya figura tiene claras reminiscencias de la estatua de Lorenzo de Médici en la Capilla estudiada y "Las Hilanderas" de las cuales, las dos del primer plano están inspiradas, según Angulo, en los "ignudi" a ambos lados de la Sibila Pérsica, en la Capilla Sixtina.

<sup>168</sup>Bonet (op. cit., p. 242, Nota 52) al analizar los efectos de policromía, hace referencia a los estudios de Renato C. Taylor ("Estudios del Barroco andaluz", *Cuadernos de Cultura*, Córdoba, 1958) quien demuestra que el empleo de embutidos o incrustaciones de jaspe y los retablos de mármoles de diferentes colores en Andalucía, durante la segunda mitad del siglo XVII, pertenecen al Manierismo por influencia italiana.

<sup>169</sup>No existen datos ciertos de una posible amistad entre ambos salvo la referencia hecha por Palomino. Jonathan Brown en su libro "Imágenes...", 1988, p. 129 busca una relación entre los dos artistas a través de Matteo Bonarelli, escultor encargado por Velázquez de la fundición de los leones de bronce utilizados como soportes de mesa, quien fue ayudante de Bernini durante largos años. La relación completa entre Velázquez y Bernini será estudiada en apartados posteriores.

<sup>170</sup>Tomado de Wittkower, R.: "Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano", 1990, p. 55.

<sup>171</sup>Aparte de los que sobre esta materia poseía, El Greco también escribió libros de Arquitectura, en concreto, unos comentarios sobre la obra de Vitruvio dedicados a Felipe II. Ver Martín González, J.J.: "El Greco. Arquitecto", *"Revista Goya"*, 1958, pp. 86-88.

<sup>172</sup>Bonet op. cit. supra, p. 241.

<sup>173</sup>Tanto Pedro de la Torre como el hermano Bautista van a intervenir en el inicio de la reforma que, dentro de las obras del Alcázar, concluyó con la construcción de la Pieza Ochavada. Los dos elaboraron una traza para una primera reforma en la cual se buscaría una mayor modernidad (Ver Barbeito, J.M.:

forma de su planta es octogonal u ochava y, sobre ella, se alternan mármoles negros y jaspes que cubren las paredes formando siete grandes hornacinas, divididas en compartimentos y flanqueadas por pilastras de ángulo corintias, de jaspe, con festón vertical rehundido rematadas con capiteles de bronce dorado a fuego sobre basas del mismo metal y cuya misión es albergar un importante conjunto de reliquias. En un tercer cuerpo se abren ventanales enmarcados por pilastras y rematados con frontones triangulares y semicirculares.

Otro punto a aclarar es la labor concreta realizada por Velázquez en este campo. José Manuel Barbeito menciona la consolidación de las arquerías de los patios del Alcázar como la primera obra realizada por Velázquez a la que le siguen obras en los corredores del patio del Rey y las obras en la Galería del Mediodía<sup>175</sup>. En 1643, se le nombra Ayuda de Cámara. De este mismo año -17 de septiembre de 1643- es el informe del Marqués de Malpica sobre el solado de los corredores del Alcázar cuya expertización corre a cargo de Velázquez y Pedro de la Peña (aparejador)<sup>176</sup>. El 27 de febrero de 1644 es la fecha en la que se extiende cédula Real para que "*debajo de la mano del Marqués de Malpica asista [Velázquez] a la superintendencia que yo [el Rey] señalare*"<sup>177</sup>. El trabajo de Velázquez en este campo se desarrollará a las órdenes del Marqués de Malpica, nombrado Superintendente el 10 de septiembre de 1643<sup>178</sup>. El otro cargo al que debe someterse Velázquez es al ocupado por Juan Gómez de Mora, Arquitecto Mayor, que fue destituido de su puesto por Olivares, en 1636, al haber trabajado para el régimen anterior. Mora regresa el 21 de junio de 1643 y desempeñó su cargo hasta el 22 de febrero de 1647, fecha de su fallecimiento<sup>179</sup>. De todo ello se pueden obtener varias conclusiones: la primera es que el pintor de Felipe IV ha de desempeñar su labor, desde 1643 hasta que fallece el Arquitecto Mayor, en 1647, por debajo de puestos muy definidos a cuyo frente se situaron dos hombres de fuerte personalidad, lo que queda demostrado por los problemas de competencias que tuvo con ambos<sup>180</sup>. De aquí se deduce que, en esta primera etapa, su labor no es la de un arquitecto "stricto sensu". En ningún momento construyó edificios de nueva planta, ni se dedicará a llevar a cabo obras de

---

"El Alcázar de Madrid", 1992, p. 162) No hay que olvidar que Pedro de la Torre prestó declaración a favor de Velázquez en el proceso de concesión del título de Caballero de Santiago y en él dijo conocer al pintor desde hacía unos treinta años - 1628, aproximadamente- lo que significa que, en esta época ya estaban en contacto ambos artistas. El estudio de este arquitecto y su relación con Velázquez es objeto de estudio en el capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños".

<sup>174</sup>Bonet, op. cit., p. 242.

<sup>175</sup>Ver Barbeito, J.M.: "Velázquez y las obras reales", en Catálogo de la Exposición "El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España", Septiembre-noviembre, 1994, pp. 81-85.

<sup>176</sup>Barbeito, op. cit., p. 160. Por estas mismas fechas Velázquez ha de pagar una puerta de madera para el aposento donde dormía el Rey (Ver Azcárate, J.M.: "Noticias sobre Velázquez en la Corte", *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 367).

<sup>177</sup>Archivo General de Palacio, CR, t. XIV, fol. 66. apud Barbeito, op. cit., p. 167.

<sup>178</sup>Sobre lo que significa el cargo de Superintendente en el marco de las obras del Alcázar, ver Barbeito, J.M.: "El Alcázar de Madrid", 1992, pp. 158-159.

<sup>179</sup>op. cit., p. 159.

<sup>180</sup>Con Malpica los roces aparecieron en marzo de 1645 al no consultarle Velázquez unas decisiones tomadas sobre la Galería del Mediodía y recurrir directamente al Monarca. Esto mismo hizo Gómez de Mora, lo cual nos da muestra de la atención que prestaba el Rey a las obras del Alcázar que le llevaban, a él mismo, a saltarse la burocracia, en este caso personalizada en el Marqués, para estar más en contacto con sus artistas. Las tensiones entre Gómez de Mora y el pintor se produjo con motivo de la construcción de esta misma pieza, la Galería del Mediodía, a la que luego haremos mención. Ver Barbeito, op. cit. supra.

la envergadura de una remodelación de fachada, como la que hizo Gómez de Mora en el Alcázar<sup>181</sup>.

Tras la muerte de Gómez de Mora en 1647, el papel de Velázquez pudo cambiar. Virginia Tovar señala que la arquitectura madrileña entre 1610 y 1650 se apoya en aquél y que, después de su desaparición, no existió un arquitecto que le sustituyera<sup>182</sup>. Dentro de la arquitectura cortesana, tal vez sea Velázquez quien ocupó su puesto. Desde 1647 hasta 1660, el pintor de Cámara se situó al frente de las obras arquitectónicas Reales. De ahí que Lázaro Díaz del Valle (1656-1659) le considere arquitecto y Gaspar de Fuensalida se refiera a las obras que realizó en este campo. También así se explica el abundante número de libros de Arquitectura de su biblioteca. Sin embargo, Velázquez no entendía de cálculos matemáticos ni de fuerzas, para eso existían expertos: los arquitectos que trabajan para la Corte. Su labor se centró en los interiores, pero siempre en aras de la consecución de espacios más lujosos y representativos que sirvieran de marco adecuado a las ceremonias regias. En este sentido, hay que citar al propio Pacheco quien, al referirse a la incorrección con que su usaban algunos términos artísticos nos dice que "*fachada [...] viene a ser, hablando propiamente, un muro o lienzo de pared de un edificio, adornado de arquitectura*"<sup>183</sup>. Es en este ámbito donde se puede centrar la tarea de Velázquez: el diseño de vanos y elementos decorativos así como de la disposición de los mismos, en una palabra: supervisor<sup>184</sup>. Por otra parte, el hecho de que sea contador le va a llevar a ejercer un control estricto sobre los pagos, como veremos en la escultura y la pintura, lo que le hace responsable último de toda la obra.

La segunda conclusión se deduce del propio nombramiento: "*a la superintendencia que yo [el Rey] le señalaré*". Velázquez no va a trabajar en todas las obras que se realicen en el Alcázar sino sólo en las más importantes: la Pieza Ochavada, la Galería del Mediodía, la Escalera del Rubinejo, el Salón de los Espejos y, más tarde, el Panteón de El Escorial. Todas ellas obras capitales en la formación de la imagen del Monarca, una imagen supervisada por

<sup>181</sup>Fernando Marías ( "De Pintores-Arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid", V Jornadas de Arte, "Velázquez y el Arte de su tiempo", CSIC, 1991, pp. 81-89) defiende una postura similar y recoge distintas obras en las cuales participa Velázquez al principio de su carrera dentro del mundo de la Arquitectura a los cuales hacemos referencia con posterioridad.

<sup>182</sup>Ver Tovar, V.: "Arquitectura madrileña en el siglo XVII: datos para su estudio", Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1983.

<sup>183</sup>Pacheco, F.: "El Arte de la Pintura", ed. 1990, p. 546.

<sup>184</sup>En este sentido, el término "Arquitectura" se define, de modo genérico, como "Arte de la construcción", es decir, el arte de disponer toda clase de construcciones según su objeto y las condiciones o necesidades que de él se deriven; en un sentido más restringido, la Arquitectura abarca únicamente la construcción de los edificios habitables, o cuya finalidad inmediata sea la realización de un plan esencialmente bello, pasando la de todas las demás obras al dominio de las diferentes ramas de la Ingeniería. Covarrubias define "arquitecto" como "maestro de obras que da traças en los edificios formandolo primero en su entendimiento". La labor de Velázquez se puede incluir perfectamente dentro de estas acepciones, con lo que no es errado llamarle arquitecto, entendido éste como el que concibe un proyecto que luego será llevado por otros a la práctica. El título oficial, tal y como lo conocemos en la actualidad, surge, en nuestro país, con la creación de escuelas al respecto traídas por Carlos III de Nápoles. Con anterioridad, no existía el título, quedando agrupados bajo la denominación de maestros de obras y dependiendo su contratación de una mayor o menor fama y experiencia. En este sentido ver García Morales, M<sup>a</sup> Victoria: "El ejercicio como arquitectos de pintores y escultores en el siglo XVII" (V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, pp. 187-193) quien defiende la existencia de pintores y escultores que se definieron arquitectos en el siglo XVII, teniendo todos en común el dibujo como elemento básico de actuación.



el propio Rey e inspirada y controlada por el pintor. A estas construcciones, las más importantes desde una perspectiva simbólica y representativa, hay que añadir otras que se han ido conociendo gracias a documentos encontrados y a las que nos referiremos con posterioridad.

Estas conclusiones nos llevan a una tercera: si atendemos a las fechas, los nombramientos de los tres se realizan en 1643 - en este año se le encarga a Velázquez supervisar los trabajos de solado-, Olivares es exonerado de sus cargos el 30 de enero de 1643: tras la caída del Valido produjo una reacción en todos los órdenes, incluyendo el artístico. Vuelven a ocupar sus cargos los que los poseían con anterioridad al gobierno del Conde-Duque e, incluso, se comienza una reforma en los propios aposentos del Alcázar madrileño. Las estancias regias trasladaron del ala Norte, ocupada por Olivares y por los Reyes en verano, a la Sur, introduciéndose, en los recién estrenados salones, una nueva decoración mucho más lujosa y quien estaba detrás de este cambio decorativo es Velázquez, apoyado por el propio Felipe IV<sup>185</sup>.

Determinado el aspecto competencial, precisemos cuáles son las obras en las que participó el sevillano. El trabajo conjunto comienza en la Galería del Mediodía donde Velázquez se enfrenta tanto a Malpica -marzo de 1645- como a Gómez de Mora, el cual informa al Rey: *"Juan Gómez de Mora dice acerca de la obra de la alcoba de la Galería del Mediodía de S.M. que quedo a cargo de Diego Velazquez, que se ha hallado estar diferente de lo que se pensó por cuya causa no quedara tan fuerte y perjudicara al resto de la obra"*<sup>186</sup>. Es este el único documento en el cual se recoge un trabajo de Velázquez consistente en modificaciones de estructuras. El dato es interesante porque nos puede estar revelando un acontecimiento, relacionado con Velázquez, como es el cambio de ubicación del obrador del pintor. Barbeito, en su estudio sobre el Alcázar de Madrid, al que nos venimos refiriendo, no sabe precisar de que estancia concreta se trata dentro de las que pertenecieron al Cardenal-Infante. Cuando Don Fernando fue nombrado Gobernador de los Países Bajos, estas habitaciones serían ocupadas por el Príncipe Baltasar Carlos y, tras su fallecimiento el 9 de octubre de 1646, se convirtieron en el obrador del pintor de Cámara. Estas dependencias estaban justo debajo de las que iban a sufrir una seria reforma en este momento de lo que se deduce que Velázquez, en un intento de adecuarlas a sus propias necesidades, no dudó en modificar la estructura, lo que resultaría perjudicial para la obra emprendida en el piso superior. De aquí deducimos que Velázquez no entendía de la parte técnica de la arquitectura y su competencia era meramente decorativa.

Pero las innovaciones introducidas en la Galería del Mediodía fueron más decorativas que arquitectónicas. Cuando comenzó el gran cambio, casi estructural, fue con la Pieza Ochavada cuya importancia se deduce de las declaraciones de Palomino -*"que fue traza y disposición de Velázquez"*<sup>187</sup> y de la aparición de la misma en los retratos de la Reina Mariana realizados por Mazo (Casa del Greco, Toledo; Galería Nacional, Londres; Museo de

<sup>185</sup>Este cambio arquitectónico y artístico en general tienen su justificante político en el deseo del Monarca de romper con la etapa de valimiento y, por tanto, con los escenarios donde ésta se desarrolló.

<sup>186</sup>Barbeito, op. cit., p. 168. Otro testimonio de la relación profesional entre Gómez de Mora y Velázquez queda recogido en Barrio Moya, J.L.: "Velázquez y Gómez de Mora juntos en una libranza", *A.E.A.*, 1978, nº 203, p. 346.

<sup>187</sup>Palomino, ed. 1988, p. 245.

Ponce, Puerto Rico). Las obras dieron comienzo el 15 de julio de 1646<sup>188</sup>. El 22 de enero de 1647, el Rey da orden al Secretario de la Junta de Obras y Bosques para que Velázquez asista como veedor en la fábrica de la *"pieza ochavada que se hace sobre la escalera"* y el 7 de marzo del mismo año se despacha cédula Real concediendo a Velázquez el uso de los cargos de veedor y contador sin perjuicio de los derechos en este oficio de Bartolomé de Legasa, auténtico veedor pero sin tiempo para acudir; la propia cédula nos indica el trabajo de Velázquez: *"... que como veedor reconozca los materiales y haga todo lo demás perteneciente al dicho oficio ..."*<sup>189</sup>. Estos nombramientos presentan dos obligaciones muy importantes: suponen un control de los pagos y la autorización, junto al Maestro Mayor, de las libranzas, lo cual ayudó a Velázquez a determinar en qué iba a consistir la decoración de la estancia a la que más tarde aludiremos<sup>190</sup>.

Entre el 13 de abril y el 3 y 22 de septiembre de 1646 se contratan las obras de la Escalera del Rubinejo con los maestros Alonso García y Alonso Gómez, sin perjuicio de lo dispuesto por Gómez de Mora, la cual debía estar terminada a principios de 1647<sup>191</sup>. Es ésta una de las obras que Palomino atribuye directamente a Velázquez -*"por donde Sus Majestades bajaban a tomar los coches"*-<sup>192</sup>. Se trataba de una escalera de uso privado de los Monarcas y la importancia de la misma se desprende de su aparición en *"Las Meninas"*. A pesar de la atribución directa a Velázquez, tal vez sea ésta la obra en la que el pintor tuvo menos responsabilidad, dada la complejidad de la construcción. Aquí también cabe un asesoramiento, es decir, la idea fue del propio sevillano, quien se encargó de los pagos y por ello de controlar e, incluso, nombrar a lo que la construyeron, pero ejecutada por profesionales más expertos en este terreno, de cuyos nombres tenemos referencia exacta<sup>193</sup>.

El otro salón cuya decoración se inicia ahora es el de Espejos. Las obras de acondicionamiento finalizaron en 1648, año en el que se termina también la Pieza Ochavada<sup>194</sup>. Con estos tres salones se concluye la parte más representativa y programática del Alcázar de los Austrias pero la labor de Velázquez no finalizó aquí. Por libranza de 27 de marzo de 1648, sabemos que Velázquez intervino en el aderezo de las bóvedas de verano, en las que se colocan pinturas y también como veedor en la obra de la escalera de madera *"que se hizo arrimada al cubo que sale al parque que está junto a la galería de poniente [...]"*

<sup>188</sup>En la *Varia Velazqueña*, 1960, II, pp. 259-261, nº 100, 101, 102 y 103 se recogen los documentos relacionados con este nombramiento.

<sup>189</sup>*Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 259, nº 100. Es muy interesante el siguiente extracto sobre la Pieza Ochavada también, donde se define a la perfección el papel de Velázquez determinado por el Rey: *"... y vereis y entendereis como se hace y continua esta obra y asistireis a ella para que los maestros oficiales peones y gente que travajare lo aga con la puntualidad combiniendo teniendo libro quenta y raxon de todo y del dinero que estuviere librado y mandare librar para ella y como se gasta y distribuye así en quanto a compra y paga de materiales como en las demas cosas que se ofrezieren haciendo y firmando las libranzas y demas despachos nezecarios ... y que os guarden y hagan guardar las preheminencias y prerrogativas pertenecientes al dcho exercicio y que los sobre-estantes maestros peones y gente que travajare os respeten obedezcan y cumplan todo lo que les ordenaresis tocante a mi servicio y a la dicha obra"* Tomado de Barbeito, J.M.: *"Velázquez y las obras reales"*. Catálogo de la Exposición *"El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España"*, Madrid, 1994, p. 89).

<sup>190</sup>op. cit.

<sup>191</sup>op. cit., p. 165.

<sup>192</sup>Palomino, ed. 1988, p. 245.

<sup>193</sup>Ver Azcárate, J.M.: *"Noticias sobre Velázquez en la Corte"*, *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 373.

<sup>194</sup>Ver Brown, J.: *"Imágenes ..."*, p. 128.

*para bajar a la Secretaría Universal*<sup>195</sup>. Por fin, el 16 de febrero de 1652, el Rey le nombra Aposentador de Palacio, jurando el cargo el 8 de marzo. Este nombramiento se realizó contra el parecer de los cinco miembros de la comisión constituida a propósito, que propuso a otros candidatos<sup>196</sup>.

El 16 de marzo de 1654 tuvieron lugar las ceremonias de inauguración del Panteón de Reyes de El Escorial y, junto al resto de artistas y maestros de obras que participaron en ellas, Diego de Velázquez, como Aposentador, tuvo que dar su opinión al respecto y debió de ser muy importante cuando los tratadistas consideran el Panteón como obra del pintor de Felipe IV. La participación de Velázquez en el Panteón, es más una labor de remate y perfeccionamiento de detalles que un proceso arquitectónico en sí, dado que se conoce el nombre y funciones de los maestros españoles que intervinieron en la construcción<sup>197</sup>. Pero se han ido descubriendo también nombres de bronceístas italianos, discípulos de grandes escultores de ese país quienes entraron en contacto con Velázquez, y aquí radica la labor de perfección del Panteón a la que aluden los contemporáneos del pintor sevillano: sería él mismo quien contrataría a estos artistas quienes, lógicamente, se ceñirían a las ideas del Aposentador.

En los años siguientes, 1655-1656, Velázquez continúa con su labor, trabajando en la galería del oriente, en el patio de la tapicería y en la reforma del llamado "jardín de emperadores", lo que nos demuestra el éxito que debió de tener en su cargo y el poco tiempo del que disponía para dedicarse a su oficio de pintor, de lo que ya se lamenta Palomino<sup>198</sup>.

Un análisis de las estancias más representativas en las que participó el pintor, nos lleva a señalar elementos decorativos comunes. Atendiendo a este criterio, se pueden establecer dos grupos: el Salón de Espejos y la Galería del Rey o del Mediodía, en las cuales se va a continuar el modelo iniciado en el Palacio del Buen Retiro que, a su vez, procede de El Escorial: techos profusamente decorados con grutescos y motivos vegetales y paredes encaladas llenas de cuadros cuyo resultado es el de una gran riqueza cromática<sup>199</sup>. En este sentido, la auténtica innovación viene marcada por la Pieza Ochavada y el Panteón de El Escorial. El esquema constructivo del Salón Ochavado va a seguir el modelo, ya analizado, del Ochavo de la Catedral de Toledo. Ambas salas tienen unas características comunes que les hacen ser piezas gemelas: empezando por el nombre que es el mismo en ambas y cuya razón es la forma helicoidal de la planta, la alternancia de materiales -mármoles y jaspes rematados con adornos en bronce dorado a fuego- para crear una mayor policromía, el uso

<sup>195</sup> Archivo de Simancas, Contaduría Mayor, Leg. 1373, Pagador D. Francisco de Arce, Data obras, fol. 4 Libranza de 27 de marzo de 1648, recibo de 11 de abril apud Azcárate, op. cit. supra, p. 374

<sup>196</sup> Ver Bardi, P.M.: "Velázquez", 1982, p. 85. Velázquez encontró oposición a todos los nombramientos que se le otorgaron ya que, desde el inicio de su carrera como Superintendente de Obras Reales, se quejaron tanto Malpica como la Junta de Obras y Bosques alegando lo elevado del sueldo del artista sevillano quien cobraba 720 ducados anuales frente a los 400 del Maestro Mayor. Como pintor recibía 240, algo más de los 192 ducados que cobraban Nardi o Rizzi (Barbeito, op. cit., p. 167, Nota 380).

<sup>197</sup> Si la construcción del Panteón de Reyes corrió a cargo de españoles, la decoración estuvo en manos de italianos (lámparas, esculturas ...). Poco sabemos de ellos; posiblemente, hubieran sido traídos por Velázquez de Italia, de ahí que Velázquez "perfeccionara y terminara" las obras del Panteón, como indica Don Gaspar de Fuensalida. Son estudiados en el apartado "Velázquez y la Escultura".

<sup>198</sup> Ver Azcárate, J.M.: "Noticias sobre Velázquez en la Corte", A.E.A., 1960, p. 378. Para este Jardín de Emperadores, trajo Velázquez, sin duda, los bustos que menciona Palomino (ed. 1988, p. 246).

<sup>199</sup> Dado que en estas salas, más que la arquitectura en sí, prima la decoración pictórica y escultórica acompañada de rico mobiliario, serán objeto de estudio en los siguientes apartados.

de un mismo vocabulario arquitectónico -pilastras, frontones triangulares y semicirculares rematando vanos- y, por último, la existencia de hornacinas -para reliquias o esculturas- perfectamente integradas en el entorno. Esta descripción se puede aplicar al Panteón de Reyes de El Escorial, teniendo en cuenta que aquí se nos presenta una mayor evolución en planta, al ser ésta redonda; en el Panteón, las hornacinas son mucho mayores para dar cabida a las urnas sepulcrales, las cuales, en definitiva también estaban destinadas a albergar reliquias. En El Escorial, encontramos una decoración, a base de roleos, realizada en bronce dorado a fuego, rodeando todo el perímetro de la sala a la altura de la cornisa, que se continúa a lo largo de los gajos de la cúpula, con motivos vegetales. Estos mismos elementos se encuentran en una obra italiana, en construcción en estos momentos, la Capilla Cornaro de Bernini (1645-1652), magnífico ejemplo de unión entre Arquitectura, Pintura y Escultura<sup>200</sup>. Esta similitud de espacios nos justifica la intervención de Velázquez en el Panteón: el artista, en su viaje a Roma, contactó con discípulos de Bernini y Algardi, siendo éstos los que terminaron las obras decorativas a la órdenes del responsable último: el pintor de Felipe IV. No sabemos si la Pieza Ochavada del Alcázar madrileño tenía esta decoración pero donde aparece, es en la Capilla de San Isidro perteneciente a la madrileña iglesia de San Andrés, para Bonet la primera manifestación del Barroco madrileño<sup>201</sup> aunque no es cierta esta aseveración ya que si nos atenemos a la cronología, todas las estancias mencionadas se están construyendo al mismo tiempo. Más concretamente, la Pieza Ochavada del Alcázar, sería la primera iniciada.

La Capilla de San Isidro fue construida en varios momentos y, concretamente, entre 1642 y 1666 participarían Pedro de la Torre a quien hemos visto en Toledo y en algún proyecto en el Alcázar, y, sobre todo, José de Villareal. La presencia de Pedro de la Torre en la construcción de dicha capilla se debió a su victoria en un concurso al que presentaron trazas fray Lorenzo de San Nicolás, Juan Gómez de Mora, el Hermano Bautista y otros<sup>202</sup>. Analizando el cuerpo bajo, el esquema es exacto a los estudiados anteriormente: alternancia de materiales, existencia de vanos para albergar esculturas y pinturas, roleos... La planta, cuadrada, tiene las esquinas achaflanadas; sin olvidar que la misión última de la capilla era también la de relicario, al albergar el cuerpo de San Isidro. En el proyecto de decoración inicial participaron otros arquitectos muy relacionados con Velázquez y a los que ya hemos hecho alusión como factores determinantes de esta dedicación del pintor de Cámara a trabajos de Arquitectura: Herrera Barnuevo participó con un proyecto de baldaquino en cuyo interior se depositarían los restos del Santo y de Alonso Cano se conserva un dibujo, fechado en 1642, para el retablo de la iglesia<sup>203</sup>. La cúpula y el baldaquino final fueron hechos por Juan de Lobera en 1663 quien se separó del esquema inicial aumentando la

<sup>200</sup>Ver Hibbard, H.: "Bernini", Madrid, 1982, p. 111 y ss.

<sup>201</sup>Bonet, op. cit., p. 230.

<sup>202</sup>Ver Martín González, J.J.: "El artista en la sociedad española del siglo XVII", Madrid, 1993, p. 35. Sobre Pedro de la Torre, ver Tovar Martín, Virginia: "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", *A.E.A.*, 1973, pp. 261-297. La relación con Velázquez y otro de los artistas relacionados con él, Alonso Cano, quedan recogidas en el capítulo "Otros velazqueños".

<sup>203</sup>La construcción se hizo a expensas del Monarca y de la Villa de Madrid, contribuyendo, con grandes sumas, los virreyes de México, Nueva Granada y Perú. La iglesia fue inaugurada por Felipe IV y Mariana de Austria, el 12 de abril de 1657. Las obras de la Capilla de San Isidro se prolongarían hasta bien entrada la década de los 60.

decoración a base de amorfos y frutas pero manteniendo como antecedente, en la decoración, los adornos de la cúpula del Panteón escorialense<sup>204</sup>.

Palomino atribuye a Velázquez *"la fábrica de la Casa de la Conferencia"* para la entrevista entre Felipe IV y Luis XVI con motivo del enlace de éste con M<sup>a</sup> Teresa, Infanta de España. Un tipo de arquitectura perecedera pero, sin duda, con mucha gracia<sup>205</sup>. Bonet le hace participar en la construcción de la Ermita de San Pablo en el Buen Retiro<sup>206</sup> para la cual pintó el cuadro de "San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño", que se conserva en el Museo del Prado. También le considera urbanista, para ello hace mención del inventario de sus bienes entre los cuales se encuentran: *"dos cajones de madera con unas plantas de la villa de Madrid"* y *"un libro grande de a folio, de planta de edificios"*<sup>207</sup>. Basándose en el elogio que Enrique de Alfaro dedica al maestro en su *Lyra de Melpomene*, 1660, quiere ver, en el pintor, a un urbanista de jardines<sup>208</sup>. Otro dato aportado, en este sentido, es el cuadro de "La Fuente de los Tritones, en el Jardín de la Isla, Aranjuez" (Museo del Prado), atribuido, tradicionalmente, a Velázquez o a su escuela. Bonet considera la fuente allí representada obra del sevillano, pero no precisa si lo es en su totalidad o sólo en parte. Un análisis de la misma, lleva a la conclusión de que se observan dos zonas claramente diferenciadas, el gran surtidor central muy relacionado con la elegancia decorativa de fuentes como las florentinas, mucho más arquitectónicas y formadas a base de elementos geométricos frecuentemente superpuestos unos sobre otros, y los tritones distribuidos alrededor, más barrocos en su concepción. Cuando Velázquez llega a Roma por segunda vez, Bernini había terminado, hacía unos años, la "Fuente del Tritón" (1642-1643) en la Plaza Barberini de la Ciudad Eterna y estaba inmerso en la realización de la "Fuente de los Cuatro Ríos" (1648-1651), proyecto que encantó a Inocencio X por lo que le encargaría la remodelación de la otra fuente de la

<sup>204</sup>La influencia ejercida por la decoración del Panteón de El Escorial es tal que en los contratos de condiciones para los mármoles y jaspes a utilizar, se dice específicamente cuáles son los mármoles a elegir para que se parezca a El Escorial -10 de octubre de 1657, firmado por José de Villarreal. Documentación en Archivo de Villa, Madrid, ASA 2-2283-10.

<sup>205</sup>La estudiaremos también el epígrafe dedicado al mobiliario.

<sup>206</sup>Bonet, op. cit., pp. 228-229.

<sup>207</sup>op. cit., p. 230.

<sup>208</sup>op. cit., pp. 222-225. El fragmento de poema es el siguiente:

*"No hay pintura que no enmiendes,  
estatua que no examines,  
arte en que no aventaxes,  
ciencia que tú no registres.*

*Argos eres de sus lienzos;  
para retocarlos, linze.  
Si Jano, el más esforzado  
de sus bosques y pensiles,  
obrero mayor te aclaman  
las fuentes de esos jardines."*

Existen algunos datos más para corroborar esta impresión como es el hecho de que Herrera Barnuevo, en 1660, por orden de Felipe IV tuvo que "distribuir" las fuentes del Jardín de la Isla, en Aranjuez, considerados por Bonet como el primer jardín barroco español. Virginia Tovar (Arquitectura madrileña del siglo XVII: datos para su estudio", Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 11983, pp. 23-25) nos dice que Eugenio Caxés hizo proyectos de ordenación del Campo del Moro lo cual nos indica que el urbanismo de jardines era relativamente frecuente entre los pintores

Plaza Navona<sup>209</sup>. Con el éxito que alcanzó la obra berniniana, no es de extrañar que Velázquez, al regresar a España, se sintiera animado a desarrollar sus habilidades en esta faceta de ingeniero. Por su parte, la fuente lleva una inscripción fechada en 1657 ("Por mandato de S.M., en el año de 1657"), lo que la sitúa en el período cronológico que estamos estudiando<sup>210</sup>.

En resumen, la labor de Velázquez, apoyada en todo momento por Felipe IV, se va a hacer mucho más extensa de lo que correspondería a un pintor de Corte, al acabar siendo responsable de la decoración de los salones más importantes del Alcázar. Para completar las estancias, se necesitaban obras de arte que rellenaran los nichos contruidos al efecto. Velázquez se rodeó de pintores y escultores que, sin formar parte de su taller propiamente dicho, seguirían las directrices por él definidas en una labor conjunta que tenía, en el pintor de Cámara, a su máximo inspirador. Dados su buen gusto y cultura, el éxito fue indudable y la presencia de Velázquez se dejó sentir en las obras de mayor importancia. Desafortunadamente, el Tiempo ha jugado en contra del sevillano haciendo desaparecer la mayor parte de los marcos arquitectónicos, diseñados o sugeridos por el artista, y que tenían por objeto alojar otra serie de piezas de arte en cuya consecución no dudó el pintor en viajar a otros países. El conjunto de estas obras de Arte, tanto escultóricas como pictóricas, será motivo de análisis en los siguientes apartados.

### La Escultura en los Salones Regios

Algunas de las estatuas más importantes que adornaron en su día las estancias reales y hoy decoran las salas del Museo del Prado o del Patrimonio Nacional, fueron traídas o compradas por Velázquez<sup>211</sup>. Lo mismo que ocurre con la Arquitectura, las piezas escultóricas, encargadas por el artista para el adorno de los Palacios Reales, no se conservan en su totalidad.

La labor de Velázquez en este terreno, la adquisición de obras escultóricas, queda recogida en testimonios de su época. Jusepe Martínez se hace eco de una conversación, entre el Rey y su pintor de Cámara, donde se alude claramente a esta actividad; el propio Martínez pone en boca de Velázquez, en fechas próximas a su segundo viaje a Italia, las siguientes palabras: "*Y más, que será necesario adornar las piezas bajas con estatuas antiguas [además de pinturas], y las que no se pudieran haber, se vaciarán y traerán las hembras a España, para vaciarlas aquí con todo cumplimiento*"<sup>212</sup>. Otro testimonio interesante es el de Don Gaspar de Fuensalida quien nos cuenta que, además de pintar, se dedicó a las trazas y fábricas de Su Majestad -en el Alcázar madrileño y en El Escorial, terminando aquí la obra

<sup>209</sup>Ver Hibbard, H.: "Bernini", Madrid, 1982, pp. 103-107.

<sup>210</sup>Por su parte, Jennifer Montagu, en su libro "Alessandro Algardi", (1985, t. I) hace referencia a dos figuras, un Neptuno y una Cibeles, hoy en Aranjuez que, diseñados por Algardi, fueron realizados por Ercole Ferrata y Domenico Guidi, a quien luego estudiaremos en relación con las obras llevadas a El Escorial, en época de Velázquez. En 1960, Enriqueta Harris también recogió estos datos en *The Burlington Magazine*, "A Letter from Velázquez to Camillo Massimi", nº 102, pp. 162-166.

<sup>211</sup>Las esculturas traídas por Velázquez han sido objeto de varios estudios que mencionamos más abajo. Entre ellos, el de M<sup>a</sup> Luisa Tarraga: "Contribución de Velázquez a la enseñanza académica", en V Jornadas de Arte, "Velázquez y el Arte de su tiempo", C.S.I.C., 1991, pp. 61-71. También Morán Turina, M.: "Felipe IV, Velázquez y las Antigüedades", *Academia*, 1992, nº 74, pp. 233-257, 5 figs; y "Las estatuas del Alcázar. Notas sobre las colecciones escultóricas de los Austrias" en Catálogo de la Exposición "El Real Alcázar de Madrid", Madrid, 1994, pp. 248-261.

<sup>212</sup>Martínez, J.: "Discursos practicables...", apud Sánchez Cantón, F.J.: "Fuentes literarias", 1934, III, p. 37.

del Panteón de Reyes- y, además, nos aclara el motivo de los viajes que realizó, los cuales fueron para *"traer orixinales de su mano y de los pintores y estatuarios antiguos"*<sup>213</sup>, lo que nos indica la intención del artista no sólo preocupado por la decoración pictórica del Alcázar, sino también interesado por completar el adorno con esculturas. El Marqués de Malpica, a cuyas órdenes trabajó Velázquez<sup>214</sup> también se pronuncia en este sentido y el resto de testigos hablan de *"alifio y decoro del Palacio Real"*, lo que incluye tanto la colocación de pinturas como de esculturas.

Palomino nos es muy útil en este terreno ya que nos relaciona continuamente a Velázquez con el mundo de la Escultura. Desde el primer viaje que el pintor realizara a Italia, muestra un interés especial por esta rama del Arte. Ya en Venecia, a la vez que admiró y estudió obras de pintores conocidos (Ticiano, Veronés, Tintoretto, Bassano ...) vio los trabajos de Jacopo Sansovino, escultor<sup>215</sup>. Al llegar a Roma, se alojó nuestro pintor en la Villa Médici, por parecerle un sitio adecuado para estudiar en verano *"y haber allí excelentísimas estatuas antiguas, de que contrahacer"*<sup>216</sup>; pero Velázquez enfermó, tuvo que trasladarse cerca del palacio del Conde de Monterrey, embajador de España en la Ciudad Eterna, y, una vez recuperado, *"continuó sus estudios en las eminentes pinturas, y estatuas, que se admiran en aquella gran metrópoli del mundo"*<sup>217</sup>. En el segundo viaje a este país, el motivo principal fue el de *"comprar pinturas originales, y estatuas antiguas, y vaciar algunas de las más celebradas, que en diversos lugares de Roma se hallan, así de artífices romanos como de griegos"*<sup>218</sup>. Sin duda alguna, las recordaría del primer viaje. Por las ciudades por las que pasó admiró obras de pintura, pero también de escultura -en Génova, Palomino menciona el retrato ecuestre de Andrea Doria<sup>219</sup>. Las estatuas ecuestres que pudo contemplar, se nos presentan relacionadas con las de los monarcas españoles Felipe III y Felipe IV, en Madrid<sup>220</sup>. El viaje a Bolonia sería altamente productivo para Velázqueza que allí contactaría con Colona y Mitelli, pintores al fresco que acabarían siendo llamados por el sevillano para decorar las estancias del Alcázar de Madrid<sup>221</sup>; según nos relata Palomino<sup>222</sup>, en San Juan del Monte, Velázquez contempló el San Petronio de mármol de Miguel Ángel y sobre la Puerta de San Petronio, el retrato del Papa Julio II, de bronce. Una vez en Roma, fue muy favorecido de cardenales, señores y también de artistas, entre los cuales, se encontraban dos escultores: Alejandro Algardi y Juan Lorenzo Bernini, relación muy provechosa ya que se encargaron múltiples obras a discípulos de ambos<sup>223</sup>. Este segundo viaje fue el más importante en este ámbito, al menos en cuanto a número de piezas traído para adornar los

<sup>213</sup>Varia velazqueña, 1960, II, p. 333.

<sup>214</sup>La relación profesional entre ambos queda estudiada en el epígrafe anterior.

<sup>215</sup>Palomino, ed. 1988, p. 220.

<sup>216</sup>op. cit., p. 222.

<sup>217</sup>op. cit., p. 223.

<sup>218</sup>op. cit., p. 234.

<sup>219</sup>op. cit., p. 234. López-Rey (1996, I, p. 100) señala otras estatuas ecuestres que pudieron ser contempladas por Velázquez: en Padua el "Condotiero Gattamelata" de Donatello, en Florencia menciona la obra de Uccello y Castagno mientras que en Venecia hace referencia al "Colleoni" de Verrochio.

<sup>220</sup>Sobre el sentido de la estatua ecuestre en el barroco, ver Gaya Nuño, J.A.: "La Estatua Ecuestre en el Arte Barroco", "Goya", 1958, pp. 1-154.

<sup>221</sup>op. cit., p. 236.

<sup>222</sup>op. cit., p. 236.

<sup>223</sup>El rastro de la obra de Algardi y de sus discípulos en España aparece recogido en obras como "Alessandro Algardi" de Jennifer Montagu (Londres, 1985) y Nicolau Castro, J.: "Unos bronce de Alejandro Algardi en el Monasterio toledano de Madres Capuchinas", A.E.A., año 1990, nº 249, pp. 1-14.

palacios -cabe mencionar el nombre de Giuliano Finelli, discípulo de Bernini<sup>224</sup> y el de Domenico Guidi, discípulo de Algardi y sobrino de Finelli. Más tarde llegó Morelli, también discípulo de éste, el cual realizaría una serie de obras destinadas a decorar algunas de las estancias del Alcázar.

Por lo que respecta a su biblioteca, aparte de libros relacionados con la Pintura y con la Arquitectura, como estudiábamos en el epígrafe anterior, los hay dedicados a distintas ciencias, a la vez que encontramos alguno sobre Escultura<sup>225</sup>: *"Idea de pintores y escultores"*, en italiano; hay dos sobre Miguel Ángel: *"Escultura y Pintura de Buonarroti"* y *"Arte de la escultura y pintura de Buonarroti"*; en relación con la anatomía tenemos, entre otras, la obra, sobre esta materia, de Andrea Vasalio además de *"Composición del cuerpo humano por Juan de Valverde"*, a éstos hay que añadir dos libros de estampas, todos los cuales sirven tanto para Escultura como para Pintura. Otros títulos interesantes en este terreno son *"De varia commensuratione para la escultura y Architectura"* de Juan de Arfe; *"Emperadores romanos"* e *"Imágenes de los Césares de Roma"*, los grabados de Antonio Tempesta y J. Stradamus relacionados, hasta ahora, con los retratos ecuestres realizados por Velázquez<sup>226</sup>. Además de los títulos mencionados, se incluyen obras de perspectiva, proporción, aritmética, geometría... válidas tanto para Escultura como para Pintura o Arquitectura<sup>227</sup>.

En el inventario realizado tras el fallecimiento del pintor de Felipe IV, junto con los libros, también se encontraron distintos objetos<sup>228</sup>: dos compases de bronce y un instrumento, pequeño, del mismo metal, para tirar líneas; una cabeza de un viejo, de yeso blanco; *"Un cuerpo de hombre, sin brazos, cabeza, ni pies, de yeso"*; *"Un heomedón [sic], de yeso blanco"*; *"Un barro del Nilo"*; una cabeza de yeso de mujer, antigua; *"Más una laminilla de San Jerónimo, de cera"* y *"Un rey Phelipe segundo, de bulto, de cera colorada, a cauallo"* lo que nos hace pensar en otros autores como El Greco quien hacía figuras en cera como modelos para sus cuadros y así lo recoge y alaba el propio Pacheco en su tratado<sup>229</sup>. Por último, un maniquí de madera, de estatura de hombre que le podría servir tanto dentro del mundo de la Pintura como de la Escultura<sup>230</sup>.

<sup>224</sup> Ver Gaya Nuño, op. cit., pp. 239-245.

<sup>225</sup> Ver Varía Velazqueña, 1960, II, nº 209, pp. 391-400.

<sup>226</sup> Martín S. Soria ("Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1954, nº 106, pp. 93-108) estudia la posible influencia de los grabados de Stradamus y Tempesta en los retratos ecuestres de Velázquez. Otra posible fuente de inspiración se apunta en el epígrafe titulado "Las enseñanzas de Pacheco".

<sup>227</sup> Sánchez Cantón, F.J.: "Velázquez y lo clásico, 1961, p. 25, señala que un sexto de los libros de la biblioteca del artista era de autores clásicos.

<sup>228</sup> Ver Varía Velazqueña, op. cit. supra.

<sup>229</sup> Ver Pacheco, F.: "El Arte de la Pintura", 1990, p. 440. En las páginas 141 y 142 recoge Pacheco los instrumentos propios del pintor que vienen a coincidir con lo que poseía Velázquez: *"una redoma de olio de linaza [...], una regla y un compás, una figura de anatomía, y un cuadro equilátero, con la red o cuadrícula, como importantísimo instrumento"*. Por contra, no menciona las figurillas de cera, como instrumento del pintor, aunque algunas se encontraron en el inventario de Velázquez e, incluso, le pudieron servir como modelos para sus cuadros.

<sup>230</sup> En el inventario de bienes realizado tras el fallecimiento del artista, al cual nos referiremos posteriormente, se encuentra una figura de Felipe II, modelada en cera roja. Este material es el que todavía hoy emplean los escultores para realizar el modelo previo que luego trasladan a bronce. Estamos, por tanto, ante una posible pista que nos indique una actividad de Velázquez aunque sea muy minoritaria.



Que Velázquez esculpiera no sería tan extraño, dado el ambiente que le rodeaba<sup>231</sup>. En su entorno más cercano, el propio Pacheco alaba la escultura aunque defendiendo la superioridad de la Pintura desde las páginas de su propio Tratado<sup>232</sup>. Con Velázquez se educó, bajo la tutoría de su suegro, Alonso Cano quien, a la vez que arquitecto y pintor, descolgó como escultor. Esta rama del Arte la prepararía Cano con Juan Martínez Montañés<sup>233</sup>, uno de los más grandes escultores sevillanos del siglo XVII e íntimo de Pacheco. Fue este último quien policromó las obras de imaginería realizadas por el escultor -recuérdese, el "Cristo de la Clemencia" de la Catedral de Sevilla-. La prueba de la amistad entre Montañés y Velázquez nos la da el retrato del Museo del Prado en el cual el escultor aparece tallando la cabeza de Felipe IV que hubo de servir como modelo para la estatua ecuestre realizada por Pietro Tacca<sup>234</sup>.

En Italia, uno de los artistas más admirados por Francisco Pacheco y por él mismo era Miguel Ángel, quien se dedicó, con igual éxito, a las tres Artes<sup>235</sup>, la importancia que tuvo este artista para Velázquez, se deduce de los dos libros que, sobre las obras del florentino, se inventariaron en la biblioteca del pintor de Felipe IV. No obstante, la relación más atrayente hubo de tener lugar con Juan Lorenzo Bernini (1598-1680), artista contemporáneo y genial como el sevillano<sup>236</sup>. El origen napolitano de Juan Lorenzo, le pone en contacto con España, aunque sea de manera indirecta, ya que pronto se trasladaría a Roma. En esta ciudad comenzó a trabajar, de muy joven, en el Vaticano pero cuando se convierte en artista de fama mundial es con la llegada a la Cátedra de Pedro de Urbano VIII (1623-1644), fecha que coincide con el primer viaje de Velázquez a Roma (1629-1630). El testigo nº 93 en el proceso de información sobre las calidades de Diego de Velázquez para la concesión de la cruz de la orden de Santiago, Juan Fernández de Gandía, declara conocer al pintor desde que fuera a Roma a *"besar el pie a Su Santidad de Urbano Octavo porque deseava mucho conocerle por hombre insigne y de los mayores que a tenido la pintura"*<sup>237</sup>. Durante la primera estancia romana, nos cuenta Palomino, el español fue muy bien recibido por el Cardenal Barberini, sobrino del Pontífice, *"por cuya orden le hospedaron en el*

<sup>231</sup>En el capítulo dedicado a Antonio Puga, recogemos su posible dedicación a esta rama del Arte, lo que nos pone en el camino de una práctica común para todos estos artistas. Incluso dentro del mundo actual los pintores han realizado en algún momento de su vida alguna pieza escultórica por lo que no sería difícil que Velázquez también lo hiciera. El hecho de que no se hayan encontrado materiales en el inventario realizado tras su fallecimiento no es significativo ya que tampoco se encontraron pinceles ni paletas. Por otra parte, la pretendida dedicación a esta rama del Arte tuvo que ser accidental, en un momento muy concreto de su vida y reducida a pequeños modelos.

<sup>232</sup>Ver Pacheco, "Arte", pp. 94-142. En la página 87 reconoce que moldear el barro es común a pintores y escultores modernos.

<sup>233</sup>H.E. Wethey afirma que, a pesar de que no existen documentos al respecto, es evidente que, hacia 1620 Alonso Cano tuvo que trabajar con Martínez Montañés ("Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto", Madrid, 1983, p. 25). Para la relación y posible influencia de Alonso Cano en la obra velazqueña ver el capítulo dedicado a este autor.

<sup>234</sup>En este sentido, ver Tormo, E.: "Velázquez, el Salón de Reinos...", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911-12, p. 275.

<sup>235</sup>Ya hemos analizado, en el epígrafe anterior, la posible influencia de la arquitectura de Miguel Ángel en las estancias del antiguo Alcázar en las cuales intervino Velázquez; así mismo, hemos hecho mención de obras pictóricas como son el "Dios Marte" y "Las Hilanderas".

<sup>236</sup>Sobre la obra de Bernini en España, ver Tormo, E.: "Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado del Escorial: Obra de Pompeo Leoni, Pietro Tacca, Lorenzo Bernini, y Domenico Guidi", *Archivo Español de Arte*, 1925, I, pp. 117-145. Lorente Junquera, M.: "Sobre el bronce de Bernini en el Prado", *A.E.A.*, 1949, pp. 281-285.

<sup>237</sup>Ver *Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 332.

*Palacio Vaticano*<sup>238</sup>. En la Ciudad Vaticana, Velázquez estudió las obras de los grandes maestros y luego se trasladaría a la Villa Médici. Su estancia en la Ciudad Eterna duró un año. Ni Palomino ni ningún otro autor mencionan una posible relación entre ambos artistas durante el primer viaje del pintor sevillano a Roma aunque, sin duda, existió ya que ambos estuvieron residiendo en el mismo lugar y relacionándose con las mismas personas, además, la fama de Bernini era tal que a Velázquez no le pudo resultar indiferente, a pesar de sus ideas políticas contrarias. Entre ambos artistas hubo de haber más de una conversación lo que, a la larga, se tradujo en una comunión de gustos estéticos<sup>239</sup>. El pintor de Felipe IV pudo contemplar obras como "Plutón y Perséfone" (1621-1622), "Apolo y Dafne" (1622-1625), el "David" (1623-1624), todas en la Galería Borghese, además de asistir a los momentos finales de la construcción del Baldaquino de la Basílica de San Pedro (1624-h. 1634). Cabe pensar en el impacto que le causarían a Velázquez estas obras y las restantes de autores clásicos, vistas en el Vaticano, recién llegado de España y acostumbrado a la imaginería religiosa en madera policromada. A su vez, Bernini, muy influido por la Pintura, obtuvo sus enseñanzas de artistas como Rafael, Correggio, Tiziano y los venecianos, Carracci, Guido Reni, Lanfranco, Domenichino<sup>240</sup>, pintores que dejaron huella también en el español. Como éste y aconsejado por Carracci, Bernini tomó apuntes del "Juicio Final" de Miguel Ángel y se formó con las obras tardías del Vaticano: "Laocoonte", "Apolo de Belvedere", y "Antinoo", así como los torsos helenísticos supuestamente de Hércules<sup>241</sup> - reproducciones de las mismas, figuraban en el lote de esculturas que se trajo Velázquez en su segundo viaje-.

Durante la segunda estancia de Velázquez en Italia (1649-1651), es Alejandro Algardi el artista de más renombre a las órdenes de Inocencio X, a pesar de que Bernini continúa en Roma trabajando para la familia del Papa y para éste mismo. Del bolognés Algardi, Velázquez pudo contemplar sus dos grandes obras "La Degollación de San Pablo" (1641-1647), en Bolonia, y el gran relieve de "El Papa San León deteniendo a Atila" (1650), en el Vaticano, construyéndose a la sazón. Es en estos momentos cuando Velázquez, como decorador de los Reales Sitos, busca esculturas y otras obras de Arte y no va a dudar en contratar a discípulos de ambos artistas o traerse piezas relacionados con ellos<sup>242</sup>. Ninguno de estos artistas vino a España, sin embargo discípulos de ambos llegarían a Madrid o enviarían aquí sus obras, siendo muy bien recibidos por el pintor. Así nos lo cuenta Palomino respecto de Morelli quien ejecutó varias obras para el Alcázar de Madrid<sup>243</sup>. Otros discípulos fueron Giuliano Finelli (1601- 1657), primer ayudante que tuvo Bernini y responsable de los leones de bronce del Museo del Prado y del Palacio Real de Madrid y del "Hermafrodita" que se trajera Velázquez, también en el Prado, o Domenico Guidi (1625-1701), sobrino del anterior y autor

<sup>238</sup>Palomino, ed. 1988, p. 221.

<sup>239</sup>Esta relación no queda registrada por ningún tratadista, no obstante hubo de existir con seguridad. Al joven Velázquez, llegado a Italia por consejo del gran Rubens, la visión de las obras del italiano y su organización de trabajo no le hubo de resultar indiferente. Se han alegado motivos políticos para impedir esta relación al estar "adscritos" los dos a bandos distintos. Estas discrepancias pudieron impedir la presencia del italiano en España, pero que Velázquez pasara por su taller y se informara de sus actividades es mucho más que probable.

<sup>240</sup>Ver Hibbard, H.: "Bernini", 1982, pp. 46 y 96.

<sup>241</sup>op. cit., p. 10.

<sup>242</sup>En este sentido, el "Hermafrodita" original, en Roma, fue restaurado por Bernini y Velázquez se trajo una copia.

<sup>243</sup>Palomino, ed. 1988, p. 259.

del "Cristo crucificado" del Panteón de El Escorial, colocado allí por Velázquez siguiendo órdenes de Felipe IV<sup>244</sup>.

Otra cuestión importante es definir el papel del sevillano dentro del mundo de la Escultura y nos consta actuó como patrón o supervisor a las órdenes del Rey, de ello nos da cuenta Palomino al referirse a Morelli<sup>245</sup>: "...determinó [Morelli] de enviarle a Don Diego Velázquez alguna obra de su mano, como a protector de esta arte, y en quien siempre los profesores de todas hallaron la debida estimación, y amparo [...]; y así envióle una carta, y con ella unos niños alados, con las insignias de la Pasión de Cristo de medio relieve; lo que visto por Don Diego Velázquez y Juan Bautista del Mazo, su yerno, Pintor de Su Majestad (que le sucedió en la plaza de Pintor de Cámara), tuviéronlo por cosa superior, y digna de la vista de Su Majestad, a quien se los manifestaron con gran aprobación, y complacencia del Rey, y así se colocaron en Palacio, puestos en sus marcos; y de Su Majestad (por mano de Velázquez), fueron remunerados"<sup>246</sup>. El texto es interesante por varios motivos: el hecho de que artistas de distintas ramas hubieran sido protegidos por Velázquez, nos ratifica en la idea de que el pintor participó, muy activamente, en las labores de decoración de los Sitios Reales; una de las maneras de participar era a través del control de los pagos, lo que hacía a Velázquez poderoso y le situaba por encima de otros artistas implicados en los proyectos que no dispondrían de competencias en esta materia. Por último, Palomino hace mención de Martínez del Mazo como responsable secundario de la actividad que desempeñaba su suegro, lo cual es perfectamente lógico y nos ratifica en la colaboración que hubo de existir entre ambos.

Centrándonos en la labor concreta de Velázquez en este terreno, tenemos que comenzar por el Palacio del Buen Retiro y la estatua ecuestre de Felipe IV<sup>247</sup>. En este Palacio la Escultura no jugó un papel muy significativo, según Brown sólo se contrató a escultores para efectuar obras como fuentes para los jardines y chimeneas de jaspe para el edificio<sup>248</sup>. De las existentes hasta el momento, se llevaron unas cuantas esculturas procedentes de otros palacios reales, sobre todo de Aranjuez<sup>249</sup>. Entre los nuevos encargos, a parte de los leones de plata encargados por el Protonotario Don Jerónimo de Villanueva para el Salón de Reinos y unos cuantos relieves para los altares de las ermitas, el conjunto más importante llegó de Flandes en 1637 enviado por el Cardenal-Infante Don Fernando. Se trata de un grupo de siete estatuas en bronce pavonado que representa a los siete Planetas, hoy repartidas entre el Salón del Trono y Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid y que fueron realizadas por J. Jonghellinck en 1570<sup>250</sup>. No sabemos hasta qué punto influyó Velázquez en su llegada,

<sup>244</sup>Para los crucifijos de El Escorial, ver Tormo op. cit. supra.

<sup>245</sup>op. cit., p. 259. Para la obra de Morelli en España, ver Mercedes Agulló y A.E. Pérez Sánchez: "Juan Bautista Morelli", *A.E.A.*, 1976, nº XLIX, pp. 109-120.

<sup>246</sup>Esta obra se encontraba en el Alcázar, en el "pasillo junto al Cubillo de la pieza de la Audiencia" y se encuentra recogida en el inventario de 1666. Ver Bottineau, Y., *Bulletin Hispanique*, Avril-juin, 1958, pp. 169-170.

<sup>247</sup>Las sucesivas colocaciones de la estatua y lo que éstas supusieron han sido objeto de análisis por Karin Hellwig-Konkerth: "La estatua ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca y la fachada del Alcázar de Madrid", *A.E.A.*, 1990, nº 250, pp. 233-242.

<sup>248</sup>Brown, J. y Elliot, J.H.: "Un palacio para el Rey", 1985, p. 117.

<sup>249</sup>op. cit., p. 115.

<sup>250</sup>Sobre Jonghellinck, ver Buchanan, Ian: "The collection of Nicolaes Jongelink: I 'Bacchus and the Planets' by Jacques Jongelink", *The Burlington Magazine*, Feb., 1990, nº 1043, vol. CXXXII, p. 102-113. También "Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España", Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, 1994, pp. 55, 152.

pero si hemos estudiado la relación amistosa que unía al pintor con personas que prestaban sus servicios al Cardenal-Infante<sup>251</sup>; también hemos analizado la relación del artista con Francisco de Rioja considerado el inspirador último del proyecto<sup>252</sup>. A estos contactos personales hay que unir un elemento de carácter estético procedente del mundo sevillano: el III Duque de Alcalá, amigo de Rioja y cliente tanto de Francisco Pacheco como de su yerno Velázquez quien pintó para él dos bodegones, tenía en su palacio de Sevilla, la Casa de Pilatos, una colección de estatuas de bronce<sup>253</sup>. En el llamado "Camarín grande", galería construida para este propósito, instaló su propia colección de piezas de bronce, tanto antiguas como modernas a las que se añadieron bustos, urnas y otros objetos como una mesa de jaspe de diferentes colores<sup>254</sup>. El Duque fue enviado, por Olivares, a Roma como embajador de España y se hizo muy amigo de Urbano VIII. Obtuvo regalos del Duque de Bracciano, patrono de Bernini y el Cardenal Ludovico Ludovisi, patrón del Domenichino, le dio una obra de Guido Reni; el 22 de julio de 1626, estaba ya de vuelta en Madrid; previamente, había visitado Nápoles y Venecia y adquirido obras de arte en estas ciudades<sup>255</sup>. Nombrado Virrey de Nápoles el 26 de julio de 1629, llegó a Madrid en mayo de 1631 con un gran cargamento de arte. La primera pieza de su colección de escultura, según Brown y Kagan, fue comprada en Génova en 1625<sup>256</sup>. Ya estudiamos en epígrafes anteriores como una copia del retrato de Felipe II de Antonio Moro (Salón de Retratos, Escorial) que poseía el Duque, pudo influir en la imagen del Monarca creada por el pintor<sup>257</sup>. Las fechas mencionadas nos lo ponen en contacto con el artista ya que cuando Alcalá regresó a Madrid, tuvo que encontrarse con Velázquez, pintor del Rey, y no dudaría en comentar lo que había visto en Italia, incluyendo los logros de Bernini, artista de indudable fama en estos momentos. Por otra parte, desconocemos cuando se empezó a gestar la idea del "Camarín grande" de la Casa de Pilatos de lo que no cabe duda, si nos atenemos al inventario, es de la similitud entre esta pieza y la decoración buscada por el Conde-Duque y sus colaboradores para el Buen Retiro y este parecido bien pudo salir de conversaciones mantenidas en Madrid entre todos ellos.

Por lo que se refiere a la estatua ecuestre de Felipe IV, ésta se realizaría bajo la supervisión atenta de Olivares quien, parece ser, se empeñó en que el caballo había de aparecer en corveta -recuérdese como él también aparece sobre un caballo saltando en el retrato de Velázquez-, lo que llevaría a Galileo Galilei a resolver los problemas técnicos que ello implicaba. La estatua se encargó el 2 de mayo de 1634, López-Rey sostiene que no hay motivo para considerar que el retrato ecuestre de Felipe IV, pintado por Velázquez, hoy en la Galería Uffizzi, fuera un modelo enviado a Italia para que Pietro Tacca realizara la obra. No obstante, el parecido es tal que no se puede impedir ver la mano del pintor sevillano<sup>258</sup> y en este sentido también se pronuncia Elías Tormo<sup>259</sup>. La cabeza fue realizada por Martínez

<sup>251</sup>Ver epígrafe "Velázquez y las Academias".

<sup>252</sup>La relación entre ambos es analizada en la primera parte del Capítulo "Velázquez y el Conde-Duque".

<sup>253</sup>Ver Brown, J. y Kagan, R.L.: "The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution", *The Art Bulletin*, 1987, p. 238.

<sup>254</sup>op. cit., pp. 233 y 253.

<sup>255</sup>op. cit., p. 235.

<sup>256</sup>op. cit., p. 239.

<sup>257</sup>Ver el epígrafe "La imagen del Rey".

<sup>258</sup>López-Rey: "Velázquez. A Catalogue Raisonné of the Oeuvre", Londres, 1963, p. 189, apud Brown, J. y Elliot, J.H.: "Un palacio para el Rey", p. 287, Nota 28, Capítulo V.

<sup>259</sup>Tormo, E.: "Velázquez, el Salón de Reinos ...", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911-12, p. 107.

Montañés quien, en 1635, fue llamado a la Corte formando parte del elenco de sevillanos a las órdenes del Conde-Duque. Su retrato, esculpiendo un busto de Felipe IV pintado por Velázquez, del que ya hemos hecho mención, se conserva en el Museo del Prado. Posiblemente, el escultor vino para quedarse y no le convenció la situación de la Corte o no tuvo el éxito esperado al igual que le sucediera a Pacheco; poco después, en 1638, ya tenemos constancia del asentamiento definitivo de Alonso Cano en Madrid con lo que su supuesta vacante quedaba cubierta<sup>260</sup>. Perfectamente documentada, la estatua llegó a Cartagena en marzo de 1641, siendo trasladada al Palacio del Buen Retiro, donde se colocaría en el Jardín de la Reina el 29 de octubre de 1642 y allí permaneció hasta su traslado al actual emplazamiento de la Plaza de Oriente, en el año de 1844<sup>261</sup>.

Frente a los salones del Buen Retiro, prácticamente vacíos de esculturas, se va a producir un cambio decorativo en los espacios del Alcázar a los que tuvo acceso Velázquez, para que no sólo la Pintura sino también las otras artes, Arquitectura y Escultura, fueran protagonistas por igual. Es curioso que sea un pintor el que rompa, aunque tímidamente, con la primacía absoluta de la Pintura, cosa que ocurría en el Buen Retiro, para pasar a estancias donde se combinan estatuas y cuadros, como ocurre con la Pieza Ochavada del Alcázar de Madrid. Sin duda, Velázquez quiso renunciar a su imagen de Pintor del Rey para mostrar sus conocimientos y preparación en otros terrenos e introdujo, en Palacio, elementos innovadores muy propios de las esferas del mundo barroco en las que él se movió.

El primer trabajo al que Velázquez hubo de hacer frente, desde una perspectiva escultórica, fue la decoración de la Pieza Ochavada del Alcázar de Madrid. Iniciada su construcción en 1646, duró dos años, hasta 1648. Esta pieza se concibe como la unión más perfecta entre las tres Artes. Barbeito nos dice que se hicieron diez nichos para las esculturas y que se trajeron del Buen Retiro las de los siete Planetas adquiridas en Amberes<sup>262</sup>. Junto a ellas se pusieron el retrato de Felipe II, el de María de Hungría y el busto del Emperador Carlos de León. Pero las piezas desbordaron los nichos de la pared ya que también fueron colocadas en esta estancia "El Niño de la Espina", el "Sátiro en reposo", el "Orador" -que aparece en los retratos de la Reina Mariana pintados por Mazo, de Londres y Toledo- y el "Discóbolo", todas traídas por Velázquez de Italia<sup>263</sup>.

Otro de los salones que se decoran a la vez que la Pieza Ochavada es el de Espejos que tan bien conocemos gracias a los retratos de Carlos II salidos de la mano de Carreño del Museo del Prado. La decoración del conjunto, como se puede ver a través de los cuadros,

<sup>260</sup>Para documentos en relación con este tema, ver Wethey, H.E.: "Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto", Madrid, 1983, p. 189, Apéndice: Enero 1638 ("Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, II, 1930, p. 188-189; López Martínez: "Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán", 1932, p. 35), y 4 Agosto 1642 (Mazón de la Torre, 1974, p. 358).

<sup>261</sup>Brown, op. cit., p. 120. Ver, sobre el mismo tema, A. Liedtke y John F. Moffitt: "Velázquez, Olivares and the baroque equestrian portrait", *The Burlington Magazine*, 1981, nº 123, pp. 529-41, september.

<sup>262</sup>Barbeito, J.: "El Alcázar de Madrid", 1992, p. 169. Para una descripción completa de las obras de arte contenidas en el Alcázar ver Bottineau, Yves: "L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe. siècle", *Bulletin Hispanique*, 1956, t. LVIII, pp. 421-452; 1958, t. LX, pp. 30-61, 145-179, 289-326 y 450-483. Curiosamente, las estatuas ocupan, en el Palacio Real, la misma situación que en el antiguo Alcázar, al encontrarse en la sala situada en el centro de la fachada meridional, la más representativa de ambos edificios (Pieza Ochavada del Alcázar, Salón del Trono del Palacio de Oriente).

<sup>263</sup>Tanto los cuadros como las estatuas que se encontraban en la Pieza Ochavada como en el resto de dependencias palaciales, aparecen recogidos en el Inventario de 1666, realizado por Martínez del Mazo.

consistía en pinturas que llenaban las paredes, junto a ellas, los espejos, que daban nombre a la sala y las mesas de piedras duras. La complejidad del programa decorativo dio lugar a una abundante documentación. En ella, aparecen distintos artistas pero siempre bajo la supervisión directa de Velázquez, al frente de los pagos. Barbeito señala que fue Antonio de Herrera el encargado de la realización de unos modelos para los ocho espejos que debían disponerse sobre los bufetes de piedras duras<sup>264</sup>. Junto a estos espejos, se encargaron proyectos para otros.

José Luis Barrio Moya publicó el testamento de Domingo de Rioja, escultor y pintor, quien, junto con un tal Jerónimo Ferrer procedente de Roma, fueron los responsables, según cuenta Palomino, de realizar los vaciados de las estatuas en bronce<sup>265</sup>. En dicho testamento (21 de marzo de 1654), dentro del apartado de deudas, se recogía el dinero que le debía Diego de Velázquez por la realización de *"un modelo de una aguilu que abraça un espexo, el qual labre de cera y estando acavado y dorado de bronce le bolbi a desaçer y se bolvio a açer como oy esta"*<sup>266</sup>. Él mismo dice que *"para el primero y segundo se hizieron diferentes ensaios en competencia con otros maestros, por los cuales dos ensaios, además del modelo principal, se me debía buena satisfacion y es de adbertir que la mudança fue muy grande, respecto que el primer modelo que se executo cayan las alas sobre las lunas y oy estan abiertas, y por manda y orden del sr. diego belazquez asisti mucho tiempo al reparo y gobierno de las aguilas y al baciarse las ceras negras sobre las que se fundiesen"*<sup>267</sup>. Por otra parte, Diego de Rioja no dice nada de la localización de los mismos. Barbeito publica la nota de pago de Pedro de la Sota, bronceista, y habla de "Saloncillo" y "Saloncito de S.M."<sup>268</sup>. Este último sería el encargado de pasar a bronce el conjunto estudiado. De todo ello se deduce el importante papel que jugaría Velázquez en el diseño de estos espejos y nos encontramos de nuevo ante una indefinición tanto de artistas como de salones, lo que nos indica que el programa inicial se pudo modificar o que existieron más salas del Alcázar decoradas con espejos. Las demás estatuas, según relata Palomino, se vaciaron en estuco y se colocaron en la bóveda del Tigre, en la galería baja del Cierzo y otros sitios<sup>269</sup>.

Otro aspecto importante recogido en los documentos encontrados hasta el momento es lo exigente del Veedor y Contador de la Pieza Ochavada y así, además del desacuerdo con Domingo de Rioja, sus tasaciones fueron de lo más ajustadas, al menos eso ocurrió en la de las águilas realizadas por Pedro de la Sota, valoradas por Velázquez en 97.800rs. cifra que ascendió a 159.800rs. para Jerónimo de Villafuerte, guardajoyas de S.M., y Cristóbal de Pancorbo, platero de bronce<sup>270</sup>.

Para el Salón de los Espejos, que estamos estudiando, Velázquez encargó a Finelli, discípulo de Bernini, el modelo de los leones de bronce repartidos entre el Museo del Prado

<sup>264</sup>op. cit., p. 134, Nota 221.

<sup>265</sup>Ver Palomino, ed. 1988, p. 245.

<sup>266</sup>Barrio Moya, J.L.: "El escultor Domingo de Rioja y las águilas del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid", *"Boletín del Museo del Prado"*, Enero-diciembre, 1989, X, pp. 43-47. Más datos sobre este artista se encuentran en Palomino, ed. 1988, Vida nº 87.

<sup>267</sup>op. cit., p. 45. También Bernini hizo diseños para unos espejos para la reina Cristina de Suecia con águilas y telas cayendo (Wittkower, R.: "Bernini", 1990, p. 246).

<sup>268</sup>Barbeito, J.: "El Alcázar de Madrid", 1992, p. 134, Nota 224 y 225.

<sup>269</sup>Palomino, ed. 1988, p. 245.

<sup>270</sup>op. cit. supra, p. 135, Nota 226.

y el Palacio de Oriente y fue Mateo Bonarelli, también ayudante de Bernini durante largos años y a las órdenes del pintor, quien los fundió<sup>271</sup>. Fueron doce leones, que llegaron a Madrid en 1652 y, sobre ellos, se situaron los tableros de piedras duras contruidos con mármoles toledanos y jaspes de Tortosa y que también aparecen en los retratos de Carreño situados debajo de los espejos<sup>272</sup>.

El otro gran proyecto decorativo al que se enfrentó Velázquez fue el del Panteón de Reyes de El Escorial. La obra arquitectónica, inaugurada el 16 de marzo de 1654, ha sido estudiada en el apartado anterior. Aquí nos interesa su aspecto decorativo y, en este sentido, Velázquez acabaría y perfeccionaría las obras de dicho lugar, según testimonios contemporáneos<sup>273</sup>. Los marmolistas fueron los mismos que trabajaron en la Pieza Ochavada: Pedro de Lizargárate y Bartolomé Zumbigo. Juan Bautista Crescenzi, arquitecto italiano, dirigió la ornamentación del recinto. En este momento Velázquez es Aposentador, ¿qué parte le correspondió a cada uno? La lámpara fue hecha por el genovés Virgilio Fanelli o Fenelli<sup>274</sup> y los apliques de bronce, en forma de ángel, por Clemente Censore, milanés. El "Cristo" de Domenico Guidi fue llevado allí, por Velázquez, siguiendo órdenes de Felipe IV, en sustitución de uno de Bernini, hoy en la Capilla del Colegio, demasiado grande para el Panteón. Guidi (1625-1701) fue discípulo de Algardi, en Roma y sobrino de Finelli quien realizó los leones de bronce para las mesas de jaspe y el "Hermafrodita", como ya señalábamos más arriba. De Virgilio Fenelli y Censore no sabemos mucho más. Desconocemos si estuvieron en España. Velázquez pudo contactar con ellos en su segundo viaje a Italia y ser él el que realmente encargara la decoración del Panteón<sup>275</sup>. De ahí que a él se le atribuya el acabado del mismo, lo que tampoco sería tan extraño dadas las similitudes, tanto escultóricas como arquitectónicas, que se encuentran en los espacios en los que intervino el Aposentador<sup>276</sup>. Pero la labor de Velázquez no concluyó aquí y se sabe, por documentos conservados, que el artista llevó a cabo la colocación de muebles y utensilios litúrgicos del Panteón y en 1659, cuando llegó el "Cristo" de Guidi, fue él quien colocó el tabernáculo con el Cristo de marfil en la Sacristía nueva del Panteón<sup>277</sup>.

En resumen, la actividad de Velázquez en este terreno se podría definir como una labor intensa de "mecenazgo" bajo el patrocinio de Felipe IV y control mediante presupuestos. Una preocupación y contacto con artistas italianos y españoles constantes que le llevarían a convertirse en el auténtico inspirador y realizador de la decoración de los Reales Sitios.

<sup>271</sup> Ver Brown, J.: "Imágenes e ideas ...", 1988, p. 129.

<sup>272</sup> op. cit., p. 134.

<sup>273</sup> Ver testimonio de Don Gaspar de Fuensalida y otros residentes en Madrid en la Información de las calidades del pintor para la obtención del hábito de la orden de Santiago, *Varia Velazqueña*, 1960, II, nº 183, pp. 325-335.

<sup>274</sup> Este artista realiza también el trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo, sobre trazas de Pedro de la Torre, amigo de Velázquez y a quien ya hemos visto en colaboración con el sevillano (Ver Martín González, J.J.: "El artista en la Sociedad española del Siglo XVII", Madrid, 1993, p. 35).

<sup>275</sup> Puede que no sea casualidad que el Cristo de Guidi aparezca con cuatro clavos y el título de la cruz, igual que los que pintaran Velázquez y los sevillanos.

<sup>276</sup> Ver Capítulo dedicado a Alonso Cano.

<sup>277</sup> Hernández Perea, A.E.A., 1960, pp. 295-297 recoge documentos del Archivo del Palacio Real: A.G.P. leg. 904/28: Inventario de 28 de dic 1653 de reliquias.

Junto con estas obras, Velázquez trajo de Italia un conjunto importante de esculturas<sup>278</sup>. Recurriendo a Palomino, éste nos dice que el vaciado de las estatuas corrió a cargo de Jerónimo Ferrer, *"que vino de Roma para este efecto y en lo cual era eminente"*<sup>279</sup> y Domingo de la Rioja, excelente escultor de Madrid, según el pintor bujalanceño, y a quien hemos visto muy enfadado con Velázquez por cuestiones de pagos<sup>280</sup>. Las esculturas, siguiendo a nuestro autor, fueron distribuidas entre la Pieza Ochavada, donde se pusieron de bronce, *"que fue traza y disposición de Velázquez; como también el ornato del Salón Grande, y la escalera del Rubinejo [...] que fue elección como de su ingenio. Las demás estatuas se vaciaron de estuco, y se colocaron en la bóveda del Tigre, y galería baja del Cierzo, y otros sitios"*<sup>281</sup>. Gracias a la minuciosa descripción realizada por Palomino<sup>282</sup>, las investigaciones realizadas por especialistas han conseguido identificar las estatuas que hoy se conservan<sup>283</sup>. Sánchez Cantón, en su estudio sobre las mismas, señala una tendencia del pintor hacia aquellas esculturas que abarcan el espacio de alrededor, como puede ser "El Espinario" o "La Venus de la Concha"<sup>284</sup>. Es lo mismo que ocurre en Pintura y así lo comprobamos en "La Fragua de Vulcano" o "La Rendición de Breda" donde encontramos un espacio circular en cuyo entorno se desarrolla la escena. El gusto por la "línea quebrada" sobre las que Sánchez Cantón denomina solemnes -"Hermafrodita", "Galo moribundo", "Ariadna"- nos lo ponen en relación con Bernini y sus grandes composiciones escultóricas -"El Éxtasis de Santa Teresa" de la Capilla Cornaro realizada antes del segundo viaje de Velázquez a Italia y "La Beata Albertoni" de 1674-. Así mismo, se puede observar un gusto por lo horizontal que lo encontramos en cuadros del final de su vida como "Las Hilanderas", si prescindimos de los añadidos posteriores, en el "Mercurio y Argos" pintado para el Salón de Espejos y situado, junto a un compañero, "Apolo y Marsias", entre ventanas. Desgraciadamente la otra obra se perdió en el incendio de 1734 pero es interesante el tipo de composición ya que se hicieron en este formato, *ex profeso* y el inventario de 1666 da cuenta de ello al situarlos entre las ventanas del Salón. Por ello, hay que hacer hincapié en el influjo barroco que impregnaba la decoración y que afectaba tanto a la Escultura como a la Pintura. Y tampoco ha de ser casualidad que "La Venus del Espejo", composición horizontal y de "línea quebrada", sea fechada por la mayor parte de los expertos en este mismo período<sup>285</sup>.

Lo último que, en materia de escultura, hizo Velázquez fue trasladar el Cristo de Guidi a El Escorial y entrar en contacto con Moreli que le envió algunas obras suyas, pero sin llegar a entrar en contacto personal al sobrevenirle la muerte.

<sup>278</sup>Del primer viaje de Velázquez a Italia ya se conservan documentos sobre los permisos que el pintor solicitó en el Vaticano para poder hacer vaciados de esculturas, ver Martínez de la Peña: "El primer viaje de Velázquez a Italia: dos cartas inéditas en los Archivos del Vaticano", *A.E.A.*, 1971, t. XLIV, p. 1-7.

<sup>279</sup>Palomino, ed. 1988, p. 245.

<sup>280</sup>Ver más arriba en este mismo epígrafe.

<sup>281</sup>Recuérdese que, al principio de este epígrafe, recogíamos el testimonio de Jusepe Martínez por el cual conocíamos la intención de Velázquez de decorar la Galería del Cierzo. Este era el lugar de su anterior taller y allí tenían lugar las reuniones de Olivares con sus secretarios en verano, lo que pudo ser el inicio de las tertulias entre todos ellos. Una vez fallecido el Conde-Duque, la actividad cortesana se traslada a la zona meridional del Alcázar y se tienen que decorar, de nuevo, las estancias desocupadas, de ahí la colocación de estatuas en este lugar.

<sup>282</sup>Palomino, ed. 1988, pp. 239-245.

<sup>283</sup>Además del trabajo de M<sup>a</sup> Luisa Tárraga mencionado más arriba, existen otros dos trabajos dedicados a este asunto: Harris, E.: "La misión de Velázquez en Italia", *Archivo Español de Arte*, 1960, XXXIII, pp. 109-136 y Sánchez Cantón, F.J.: "Velázquez y lo clásico", Cuadernos de la Fundación Pastor, 1961.

<sup>284</sup>Sánchez Cantón, op. cit., p. 19.

<sup>285</sup>Ver Pita Andrade, *A.E.A.*, 1954, p. 227. En este mismo sentido, Pérez Sánchez, 1992, p. 230.



Hasta aquí hemos analizado la labor de Velázquez en el terreno escultórico, una tarea que le llenó de prestigio entre sus paisanos y colegas españoles pero que también fue objeto de críticas por parte de los italianos. Los cálculos de Enriqueta Harris elevan a trescientas el número de piezas traídas de Italia por el pintor<sup>286</sup> con lo que no es de extrañar que, en 1648, el Cardenal de la Cueva escribiera a su hermano el Marqués de Bedmar una carta desde Roma en la que, al hacer mención de la "embajada" de Velázquez utilizara términos como "comisión de estafa" al referirse a todas las obras, tanto de escultura como de pintura u otros objetos suntuarios traídos por el artista desde Italia<sup>287</sup>. A pesar de todo, estos viajes le permitieron entrar en contacto con lo más florido del mundo artístico y las relaciones y mutuas influencias fueron altamente provechosas para todos. Gracias a la misión de Velázquez, los salones de los palacios se convirtieron en espacios dotados del lujo y de la magnificencia necesaria para poder desarrollar las ceremonias presididas por el Monarca español. Pero la actividad del pintor de Cámara no cesaría aquí, una vez construidos los salones, junto a las esculturas, había que colocar cuadros, pintar los espacios vacíos al fresco, traer muebles y, algo muy querido por la Monarquía española: tapices, preferiblemente de Flandes. La actividad de Velázquez, en este ámbito, se va a desarrollar de manera frenética y así lo comprobaremos en el siguiente epígrafe.

#### La Pintura\* y el Mobiliario de los Palacios

Una vez construidos los salones que sirvieran de marco idóneo para el desarrollo de las ceremonias más representativas de la Monarquía hispana, había que iniciar la decoración de los mismos. Hemos analizado el papel que jugara Velázquez tanto dentro del ámbito constructivo como a la hora de rellenar las estancias con esculturas, pero esto no era suficiente para completar el aspecto regio de las habitaciones. Hacían falta cuadros, a los que tan aficionado era Felipe IV, muebles y otros objetos suntuarios. De esta manera, el adorno de las paredes se va a completar con lienzos de distintos artistas, reservando el techo para la pintura al fresco<sup>288</sup>. Para ello se trajeron pintores de fuera de nuestro país, de Italia concretamente, y de aquel país fueron, también, algunos de los adornos que decoraron las estancias regias. De nuevo nos encontramos a Velázquez al frente de esta tarea que, como las precedentes, desarrolló con éxito<sup>289</sup>.

<sup>286</sup>Harris, E., op. cit., p. 122.

<sup>287</sup>Ver Pita Andrade, J.M.: "Noticias en torno a Velázquez en el Archivo de la Casa de Alba", *Varia Velazqueña*, 1960, I, pp. 403-405. M<sup>a</sup> Luisa Tárraga, por su parte, defiende que no fueron tan numerosas las obras traídas por Velázquez, op. cit. supra, pp. 64-66

\* En este apartado nos referiremos a la pintura al fresco encargada por Velázquez y a los cuadros de caballete que fueron trasladados de una a otra residencia Real, o traídos de Italia por el pintor de Cámara.

<sup>288</sup>Es significativo lo que ocurrió con la reforma del Alcázar: los techos, primero de madera, fueron sustituidos por cielos rasos, lo que permitía su decoración. Por ejemplo, el Marqués de Malpica propone dejar el techo de la Pieza de los Trucos sin decoración "*con un cielo raso fingido de lienzo en lugar de los artessos en que se aorra dinero y tiempo*". José Barbeito ve en ello la mano de Velázquez. El marqués de Malpica al Rey, 8 de septiembre de 1646, Archivo General de Palacio, Sección Administrativa, leg. 710 en Barbeito, J.: "El Alcázar de Madrid", 1992, p. 166.

<sup>289</sup>En este sentido, Duncan Bull y Enriqueta Harris defienden la idea de que fue el propio Velázquez quien introdujo la moda de colocar los cuadros altos en los techos ("The Companion of Velázquez's

La inexistencia de pintores al fresco en España, llevó a Velázquez a contratar, en Italia, a dos artistas para que decoraran los muros recién construidos en el Alcázar madrileño: Miguel Ángel Colonna y Agustín Mitelli<sup>290</sup>. Gracias a Palomino, sabemos que fue el propio artista quien contactaría con ellos en Bolonia durante su segundo viaje a Italia, llegando a Madrid en el año de 1658 donde "*fueron muy agasajados, y asistidos de Don Diego Velázquez*"<sup>291</sup> quien les dio aposento en la Casa del Tesoro. Otro dato significativo que aporta nuestro tratadista es que los sueldos -"*las pagas*"- estuvieron a cargo del pintor y Aposentador Real, lo que nos ratifica, de nuevo, a Velázquez en su papel de controlador de gastos, al igual que sucediera en los ámbitos de la Escultura y de la Arquitectura y, por tanto, nos lleva a la conclusión de que era él quien se encargaba, realmente, de, al menos, las obras más importantes que se realizaron en los salones regios.

Si bien durante las décadas centrales del siglo XVII, no existían buenos fresquistas, sí que Velázquez estuvo en contacto con obras, muy importantes, desarrolladas en esta técnica<sup>292</sup>. En Madrid, y, por supuesto en Italia, el artista pudo contemplar magníficos ejemplos, que le ayudarían a la hora de convertirse él mismo en tracista y decorador.

Donde va a encontrarse nuestro pintor con conjuntos importantes va a ser en El Escorial donde Felipe II decidió decorar las partes más representativas del edificio con frescos pintados, en su mayor parte, por italianos<sup>293</sup>. Dentro del recinto palacial, hay que comenzar con la denominada Sala de Batallas, cuyos muros fueron cubiertos siguiendo un programa político-religioso que justificaba las acciones bélicas del Soberano ante Dios y ante él mismo. Las batallas allí representadas -La Higuera, Isla Tercera, San Quintín, toma de Azores...- fueron pintadas por Fabrizio Castello, Nicolás Granello, Lázaro Tavarón y Orazio Cambiasso, artistas que habían llegado al Monasterio acompañando a Luca Cambiasso (1585-1589). La pintura del techo, a base de finos grutescos, enlaza esta pieza con los frescos de la zona religiosa -Sacristía, Salas Capitulares- donde encontramos los mismos motivos realizados por los artistas mencionados. Dentro del Claustro Principal Bajo (Patio de Evangelistas), correspondería a Pellegrino Tibaldi la mayor parte de las escenas de la "Historia de la Salvación", y Luca Cambiasso, encargado del proyecto original que no gustó a Felipe II, realizó sólo dos estancias. De este último pintor serían los primeros frescos que decoraron la bóveda de la basilica: "La Coronación de la Virgen", en el presbiterio y "La Gloria" en el coro. Sin duda, la parte que más le tuvo que impresionar a Velázquez fue el techo de la biblioteca en el cual Pellegrino Tibaldi y su taller, siguiendo directrices de Juan de Herrera, representaron todo el saber del momento, simbolizado en las Siete Artes Liberales, más la Filosofía y la Teología. El programa iconográfico fue elaborado por Benito Arias

---

Rokeby Venus and a source for Goya's Naked Maja", *The Burlington Magazine*, 19986, CXXVII, pp. 643-654). Sobre la labor que Velázquez desarrolla en Italia, en este terreno, ver también Morán Turina, M.: "Felipe IV, Velázquez y las antigüedades", *Academia*, 1992, nº 74, pp. 233-257.

<sup>290</sup>Ver capítulo dedicado a Don Nicolás de Villacís, posible aspirante a pintar al fresco en Madrid, pero cuya carrera quedó truncada.

<sup>291</sup>Palomino, ed. 1988, p. 252.

<sup>292</sup>Jusepe Martínez se hace eco de la inexistencia de pintores al fresco y determina un período de cuarenta años como aquél en el que no se practicó este tipo de pintura, justo hasta la llegada de los dos italianos traídos por Velázquez. Ver Martínez, J.: "Discursos practicables...", apud Sánchez Cantón, F.J.: "Fuentes literarias...", 1934, III, p. 38.

<sup>293</sup>En Toledo, Velázquez vería, sin duda, los frescos que Juan de Borgogna pintara para la Sala Capitular de la Catedral, también allí, en la Capilla del Sagrario, Carducho y Caxés intervinieron en la bóveda y los laterales.

Montano; el friso se atribuye a Bartolomé Carducho y las franjas de ornamentación, formadas por grutescos, a Nicolás Granello y Fabrizio Castello. La posterior influencia en Velázquez se centra tanto en el tema, profano en ambos, como en la idea de compartimentación de espacios, elementos que adoptó el artista en sus bocetos para el Alcázar de Madrid.

Dentro ya del siglo XVII, otra obra de este carácter y que sería contemplada ampliamente por nuestro pintor, fue la emprendida en el palacio de El Pardo donde, en 1612, se van a decorar los techos de la Galería de la Reina. Los temas fueron mitológicos y en su elaboración participaron, entre otros, Patricio y Eugenio Cajés, Vicente Carducho y Fabrizio Castello.

Fuera de nuestras fronteras, Velázquez viajó, en varias ocasiones, a Italia. No cabe duda de la impresión que le hubo de causar el número y la calidad de frescos en aquel país. Tan sólo en Roma, tuvo acceso a los más importantes, los pintados para las Estancias Vaticanas por los grandes maestros del Renacimiento, de los cuales hizo bocetos, como nos cuenta Palomino hizo con los que Miguel Ángel ejecutara para la Capilla Sixtina.

Durante la primera etapa de Velázquez en la Corte, surgen los primeros intentos de decoración al fresco dentro del Palacio del Buen Retiro y, más concretamente, en el Salón de Reinos<sup>294</sup>. No sabemos si hubo una participación efectiva en el diseño de los techos por parte del sevillano, aunque es probable que así sea, al intervenir en el resto de la decoración pictórica. Elías Tormo es de este parecer y hace mención de un boceto, de su mano, inventariado en el Alcázar en 1686 para el Salón Dorado de Palacio, que es uno de los nombres con los que, todavía hoy, se conoce dicho salón; siempre sin olvidar que este boceto se trata tan sólo de una compartimentación de espacios para distribuir los temas<sup>295</sup>. Otro dato que favorece este supuesto es que el testigo nº 92 en el proceso para la información de las calidades de Velázquez para la concesión del hábito de Santiago, don Juan de Villegas Gallego, se define pintor, además de estofador y dorador<sup>296</sup>. Declara conocer a Velázquez desde unos veintisiete años atrás -1631- en Sevilla, llegando un año después a Madrid, fecha en la cual se inician las obras del Buen Retiro. Esta noticia es interesante ya que hace referencia a un viaje a Sevilla del pintor de Felipe IV, tras regresar de Italia; el motivo pudo ser estrictamente personal, aunque no hay que descartar razones profesionales: la creación de su propio taller de pintura, al igual que los grandes artistas italianos, para hacer frente a las necesidades que se aproximaban, entre ellas, la construcción y decoración del Buen Retiro<sup>297</sup>. Por otra parte, el testigo se define, primero, como pintor y

<sup>294</sup>Ver epígrafe "La imagen de la Monarquía" dentro de este mismo capítulo. Rosa López Torrijos ha estudiado la simbología de este techo en "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro", 1985, pp. 137-146.

<sup>295</sup>Tormo, E.: "Velázquez, el Salón de Reinos...", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911-112, p. 203-4. Tormo defiende que el boceto conservado era para la decoración del Salón de Reinos, también llamado Salón Dorado, con independencia de que veinticinco años más tarde fuera responsable de la decoración del Salón de Espejos del Alcázar lo que convierte a Velázquez en tracista, aunque él no ejecutase la obra directamente. En el inventario de 1686 se registra un boceto realizado por Velázquez, localizado en "los tránsitos angostos sobre la Casa del Tesoro: Una Mancha Prespectiva del Salón dorado de Palacio para acua de vara y media de alto y dos y media de ancho sin marco de mano de Velázquez" (Bottineau, 1958, p. 478, nº 1504).

<sup>296</sup>Para declaración, ver Varía Velazqueña, 1960, II, nº 183, p. 331.

<sup>297</sup>Por los documentos encontrados, Juan de Pareja pudo ser uno de los reclutados en este viaje a Sevilla y así lo estudiaremos en la segunda parte del presente trabajo. Esta noticia se pone en relación

luego añade dorador y estofador, es decir, no se dedica exclusivamente al dorado, y menos de objetos, sino que pinta y ello le pone en contacto directamente con obras como el techo de los salones principales de este palacio.

Tras su segundo viaje a Italia, Velázquez llamó, a instancias del Monarca, a los boloñeses Colonna y Mitelli para trabajar en los frescos del Alcázar madrileño, concretamente en el Salón Grande o de Espejos<sup>298</sup>. Palomino recoge este momento y nos dice lo que hizo el sevillano: " ... y habiendo hecho elección de la fábula de Pandora, hizo Diego Velázquez planta del techo con las divisiones, y forma de las pinturas, y en cada cuadro escrita la historia, que se había de ejecutar"<sup>299</sup>. Era el año de 1659 con lo cual el pintor de Cámara pudo no llegar a ver concluidas las obras que fueron realizadas por los boloñeses y sus discípulos españoles, Carreño y Rizzi. No tenemos noticias sobre una posible continuidad en la actividad de tracista del pintor de Cámara, lo que sí nos consta es el éxito alcanzado por los boloñeses quienes continuaron pintando en el Alcázar y fuera de él. Dentro de las estancias palaciegas, decoraron tres consecutivas en el Cuarto Bajo del Rey con representaciones de "El Día", de "La Noche" y "La caída de Faetón"; en este mismo cuarto pintaron todas las paredes de un salón enlazando la arquitectura verdadera con la fingida llegando a engañar a la vista, según palabras de Palomino<sup>300</sup>. Su labor se prolongó fuera de los muros del Palacio, dejando muestras en la Ermita de San Pablo, del Buen Retiro, en casa del Marqués de Heliche y en el Convento de la Merced<sup>301</sup>. Las obras mencionadas por Palomino, unidas a las que se conservan en Madrid de mano de estos fresquistas italianos o de Carreño y Rizzi -frescos de San Antonio de los Alemanes- nos dan testimonio de un tímido resurgir de esta manifestación de la pintura madrileña durante la segunda mitad del siglo XVII que tuvo, con Lucas Jordán ya en tiempos de Carlos II, su apéndice más destacado.

No se puede decir hasta qué punto esta labor, realizada fuera de los muros del Alcázar, tiene su inspiración en Diego Velázquez aunque, cronológicamente, se desarrolla en un periodo muy próximo al del pintor de Cámara. También desconocemos el grado de independencia de estos artistas, el hecho de que Velázquez no pintara al fresco y tuviera que contratar expertos a tal efecto, no significa que éstos fueran libres para desarrollar sus propios gustos estéticos y así se desprende del texto de Palomino. Esto ocurre con ejemplos señeros como es el Convento de las Descalzas. Allí intervino Francisco Rizzi, por orden de Don Juan José de Austria, pintando la Capilla del Milagro y el "Balcón Real", al cual se

---

con la publicada por José Barbeito ("El Alcázar de Madrid", 1992, p. 130) según la cual el Marqués de Torres escribe a Zurbarán para que le mande de Sevilla doce doradores (8-octubre-1639). El trabajo fue incrementándose a medida que se terminaban partes del edificio y se necesitaban más profesionales que concluyeran las obras.

<sup>298</sup>López Torrijos, R. op. cit. pp. 391-396. Basándose en la descripción hecha por Palomino, esta autora compara la obra concebida por Velázquez con la que Le Brun ejecutó para el Louvre en esta misma época y se decanta por la española considerándola más barroca y, por tanto, más avanzada estilísticamente. José Barbeito (1992, p. 174), a partir de dos dibujos atribuidos a Colonna y Mitelli y conservados en la Biblioteca Nacional, ha hecho una reconstrucción de lo que pudo ser el techo del Salón de Espejos. Por la forma y los huecos coincide con lo descrito por Palomino.

<sup>299</sup>Palomino, ed. 1988, p. 253.

<sup>300</sup>op. cit., p. 252.

<sup>301</sup>Para la Ermita de San Pablo en el Buen Retiro, ver José Luis Sancho Gaspar: "El 'boceto' de Colonna-Mitelli para el techo de la Ermita de San Pablo", *Boletín del Museo del Prado*, 1987, enero-abril, VIII, nº 22, pp. 32-38.

asoma la Familia Real, en la escalera principal, la cual también parece tener un influjo velazqueño.

La decoración de los palacios no concluyó aquí. Todavía había que llenar las paredes de cuadros a los que tan aficionados eran los monarcas españoles, y Velázquez se va a encontrar detrás de todo ello. Las obras emprendidas durante el reinado de Felipe IV trajeron consigo un auténtico peregrinar de pintura de caballete de un palacio a otro. La construcción del Palacio del Buen Retiro y las obras de reforma que se hicieron en residencias reales como el Alcázar de Madrid o el Palacio de El Pardo, tan sólo por mencionar algunas de ellas, van a producir un trasiego continuo de cuadros de unas residencias reales a otras, por no mencionar los lienzos adquiridos en otros países. La responsabilidad de Velázquez en esta empresa se deriva de testimonios del momento. El Marqués de Malpica, como testigo en el proceso de concesión del hábito de Santiago a Velázquez, declara que el pretendiente ha pintado para satisfacer el gusto del Monarca *"y para componer el palacio y los que tiene de recreación como son El Pardo, El Buen Retiro y otros. Y tambien save el testigo que el prettendiente a ido muchas veçes a Italia por orden de Su Magestad y con su real hacienda a traer orixinales y estatuarios y a copiar de su mano las que hallase de los pintores grandes que a tenido Italia"*<sup>302</sup>. Por lo que se refiere a la adquisición de piezas, Jusepe Martínez recoge un diálogo, acontecido entre Felipe IV y Velázquez en estos términos: *"Propúsole Su Magestad que deseaba hacer una galería adornada de pinturas, y para esto que buscasse maestros pintores para escoger de ellos los mejores a lo cual respondió: - 'Vuestra majestad no ha de tener cuadros que cada hombre los pueda tener'. Replicó S.M.: '¿Cómo ha de ser esto?' Y respondió Velázquez: '-Yo me atrevo señor (Si Vuestra Magestad me da licencia) ir a Roma y a Venecia a buscar y feriar los mejores cuadros que se hallen de Tiziano, Pablo Veronés, Bazan, de Rafael de Urbino, del Parmesano y de otros semejantes, que de estas tales pinturas hay muy pocos príncipes que las tengan, y en tanta cantidad como Vuestra Magestad tendrá con la diligencia que yo haré; y más que será necesario adornar las piezas bajas con estatuas antiguas y las que no se pudieran haber se vaciarán, y traerán las hembras a España para vaciarlas aquí con todo cumplimiento"*<sup>303</sup>.

El primer proyecto de gran envergadura al que ha de hacer frente Velázquez es la construcción del Palacio del Buen Retiro. Su participación allí no se redujo a la creación de sus propias obras, sino que su actividad fue más amplia<sup>304</sup>. Él presentó y cobró diversos cuadros, de su mano y de otros, para el Salón de Reinos<sup>305</sup>. Según recoge M<sup>a</sup> Luisa Caturia, se encargó de comprar las obras de pintores desconocidos, como es el caso de Gonzalo Martín, del cual adquirió siete paisajes valorados en un total de cuatrocientos sesenta y seis reales, pagaderos a sus herederos, de lo que se deduce que ya había fallecido<sup>306</sup>. Por su

<sup>302</sup>Varia Velazqueña, 1960, II, p. 334.

<sup>303</sup>Ver Martínez, J.: "Discursos practicables...", apud Sánchez Cantón, F.J.: "Fuentes literarias...", 1934, III, p. 37. El diálogo recogido se completa con la parte referida a las esculturas traídas de Italia que ha sido transcrito en el epígrafe correspondiente.

<sup>304</sup>Ver epígrafe "La imagen de la Monarquía" en el presente trabajo.

<sup>305</sup>Ver epígrafe "La situación personal del pintor de Felipe IV", dentro del segundo capítulo del presente trabajo.

<sup>306</sup>Ver el epígrafe dedicado a "La imagen de la Monarquía". Sobre el pintor de paisajes, ver Caturia, M<sup>a</sup> Luisa: "Cuadros de batallas...", A.E.A., 1960, p. 336. Por su parte, Enriqueta Harris ("G.B. Crescenzi, Velázquez, and the "Italian" Landscapes for the Buen Retiro", *The Burlington Magazine*, 1980, n<sup>o</sup> 122,

parte, Enriquetta Harris publicó, en 1980, una relación de gastos de pinturas y "*otras cosas*" que se compraron con dinero de gastos secretos para el adorno del Buen Retiro durante las fiestas de San Juan y San Pedro del año 1634. El asiento nº 3 de dicha partida de cuentas hace referencia a los más de 1.000 ducados "*de a 11 reales*" que recibió "*Diego Belazquez Pintor de Cámara de S.M., por el precio de 18 quadros de pinturas que fueron la Susana de Luqueto, un original de Bassan, la Danae de Tiziano, el quadro de Joseph, el cuadro de Bulcano, cinco ramilleteros, quatro paysicos, dos bodegones, un retrato del Principe nuestro Señor y otro de la Reyna nuestra Señora, tasados por Francisco de Rioja en la dicha cantidad*"<sup>307</sup>. Tanto las noticias de M<sup>a</sup> Luisa Caturla como las de Enriquetta Harris nos están indicando lo que pudo ser el inicio de la actividad decorativa del pintor sevillano. La labor de Velázquez en este palacio de recreo no concluye al finalizar las obras de construcción. Los primeros incendios se producen en los años de 1640 y 1641 y Alonso Cano se desplazó, junto con su amigo, a Valladolid para traer cuadros y cubrir las bajas del incendio. El propio Cano comenta que hubo de hacer frente a la restauración de unos 160 cuadros<sup>308</sup>.

La actividad comenzada en el Buen Retiro tuvo su continuación en el Alcázar de Madrid. Allí, una vez apartada del poder la figura de Olivares, se produjo una remodelación de espacios representativos muy importante, siendo los responsables más directos el propio Felipe IV y su pintor de Cámara, Diego Velázquez, como ya hemos estudiado más arriba<sup>309</sup>. La decoración va a tener en la Pintura a su máximo protagonista, y las paredes se vieron llenas de cuadros que respondan a un programa iconográfico determinado el cual tendrá, como fin último, la exaltación de la Monarquía hispánica<sup>310</sup>. En estos salones se colocaron

---

pp. 562-64) recoge, entre las cuentas del Buen Retiro, una serie de dieciocho cuadros que Velázquez aporta a la decoración de este Palacio, aparte de obras suyas, se encuentra una serie de cuadros de artistas italianos como Tiziano o Bassano. Las obras serían tasadas por Francisco de Rioja en 1000 ducados de a once reales.

<sup>307</sup>Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 7797 folios 1-1v publicado por Harris, E.: "G.B. Crescenzi, Velázquez, and the "Italian" Landscapes for the Buen Retiro", *The Burlington Magazine* 19980, nº 122, pp. 562-64.

<sup>308</sup>Tormo, E.: "Velázquez, el Salón de Reinos ...", *B.S.E.E.*, 1911-12, p. 275, Nota (1). Según Camón Aznar (1964, p. 555) el viaje a Valladolid tuvo lugar en 1635.

<sup>309</sup>Se desconocen cuáles fueron los criterios programáticos que llevaron al pintor de Cámara a elegir los temas. Rosa López Torrijos (p. 395) apunta como posible fuente para el techo del Salón de Espejos, donde se representó la Fábula de Pandora, el libro de Robert Etienne, "Elucidarius Poeticus". Otra fuente posible, viva, es Francisco de Rioja, inspirador del programa del Buen Retiro quien, tras la muerte de Olivares se traslada a Sevilla para luego regresar a Madrid, donde falleció un año después que el pintor. El hecho de que la decoración del Salón de Espejos sea similar al del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro puede ser un argumento a favor de esta hipótesis.

<sup>310</sup>El estudio de los cuadros del Alcázar, a través de los inventarios ha dado lugar a varios artículos muy importantes. En primer lugar, hay que mencionar los trabajos de Yves Bottineau, en *Bulletin Hispanique*, años 1956-1958; otro estudio indispensable en este campo es el de S.N. Orso, Princetown University Press, 1986; mucho más recientemente, José Barbeito, ha conseguido disponer la colocación de los cuadros en todos estos salones nuevos, basándose en los artículos mencionados y en los inventarios (Conferencia en Museo del Prado, 11-I-1997). por su parte, Duncan Bull y Enriqueta Harris hacen a Velázquez responsable de la introducción de una manera italiana de decorar consistente en la colocación de los cuadros cerca del techo y es que así aparece su Venus en el Inventario de la Colección que el Marqués del Carpio poseía en Madrid -1 de Junio de 1651- y también así aparecen los cuadros en las dependencias de Alcázar (Bull, D. y Harris, E.: "The companion of Velazquez's Rokeby Venus and a source for Goya's Naked Maja", *The Burlington Magazine*, 1986, CXXVII, p. 651).

muchos de los cuadros más importantes salidos de la mano del artista sevillano<sup>311</sup>, junto con otros de artistas consagrados como Tiziano, Tintoretto, Veronés, Rubens, Ribera ... gran parte de ellos traídos por Velázquez tras su segundo viaje a Italia<sup>312</sup>. La intención era que el visitante quedase impactado por el riquísimo efecto de policromía conseguido a través de las pinturas, muestra última del esplendor que rodeaba al monarca más poderoso del momento.

También tuvo el pintor de Felipe IV, que hacer frente a la decoración del Palacio de El Pardo, al que ya hemos hecho alusión, sin olvidar el resto de residencias reales que se estaban construyendo -Torre de La Parada, Zarzuela ....-. Palomino se hace eco de la orden de Felipe IV, dada en el año de 1656, para que Velázquez traslade cuarenta y una pinturas originales, procedentes de la almoneda del rey de Inglaterra, al Monasterio de El Escorial<sup>313</sup>.

La actividad de Velázquez en este ámbito fue completada por la de su yerno, Martínez del Mazo, quien recibió 1480 reales, en 1648 por seis pinturas nuevas para la Pieza Ochavada "y otros adornos en alguna de las demás"<sup>314</sup>. Podemos pensar que son obras suyas, sin embargo, la palabra "adornos", en los inventarios del XVII, hace referencia a estatuas y otro tipo de objetos decorativos. Nos encontramos, con toda posibilidad, ante un tipo de actividad que inició a la sombra de su suegro.

Un aspecto, poco o nada conocido, dentro de la misión de Velázquez como decorador, es su intervención en la adquisición del mobiliario propiamente dicho. Sabemos de su responsabilidad en las mesas de mármoles y jaspes toledanos con los leones de bronce hechos por Finelli, que se situaron en el Salón de Espejos, debajo de éstos. También hemos estudiado la importancia de la estatuaria dentro del conjunto, no obstante se desconoce todo sobre el mobiliario que, sin duda, existió. Mesas, sillones, tapicerías ... pudieron ser traídos por Velázquez de Italia o encargados por él mismo a mercaderes y conocidos. Se conservan dos noticias al respecto. La primera, publicada por Pita Andrade, se trata de un informe que un agente del Conde de Oñate en Roma, envía a Velázquez sobre unos vasos de pórfito pertenecientes a un boticario romano, con tienda próxima a la Fontana de Trevi<sup>315</sup>. La respuesta de Felipe IV es positiva: sin duda se vio refrendada por la opinión favorable de su "asesor artístico", Diego de Velázquez; la segunda, ya mencionada más arriba, hace alusión a la colocación de los muebles y utensilios litúrgicos del Panteón Real, por parte del Aposentador quien también colocaría el tabernáculo con el "Cristo" de marfil en la Sacristía -

<sup>311</sup>Mary Crawford Volk, *The Burlington Magazine*, 1980, pp. 168-180 recoge documentos que hacen mención del retrato ecuestre de Felipe IV realizado por Rubens y situado en el Salón de los Espejos; Velázquez, por su parte, también pintó un retrato ecuestre del monarca y en el Museo de Estocolmo se conserva un cuadro anónimo que puede recordarlo. Para el resto de cuadros, en su mayoría mitológicos y retratos, hay que recurrir a los estudios de Yves Bottineau, en *Bulletin Hispanique*, 1956 y 1958 y S.N. Orso, Princeton University Press, 1986.

<sup>312</sup>En principio, los cuadros aquí colocados eran, en su mayoría, de pintores extranjeros. Sin embargo, cabe la posibilidad de que no fuera así y que algún español, además de Velázquez, participara en la decoración.

<sup>313</sup>Palomino, ed. 1988, pp. 251-252. Según el autor, el propio Velázquez elaboraría una descripción y memoria de los cuadros, de sus autores así como de los sitios donde fueron colocados. La supuesta memoria ha llegado hasta nuestros días a través de una copia realizada por Juan de Alfaro, alumno del sevillano, la cual ha sido considerada falsa por la mayoría de expertos.

<sup>314</sup>Ver Azcárate, A.E.A., 1960, p. 372.

<sup>315</sup>Ver Pita Andrade, J.M.: "Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la Casa de Alba", *Varia Velazqueña*, 1960, I, p. 404.

hoy tras el cuadro de Claudio Coello de "La adoración de la Sagrada Forma"- y, muy posiblemente, las pinturas de este lugar<sup>316</sup>.

Otro elemento decorativo a tener en cuenta, dentro de la Corte de los Austrias españoles, son los tapices. S.N. Orso señala, al respecto, que éstos pudieron ser colocados en invierno para ser sustituidos en cuanto llegara el buen tiempo. Junto a los tapices, las alfombras eran imprescindibles en invierno, para aliviar a los habitantes del Alcázar de los fríos madrileños. Estas alfombras cubrirían un suelo formado por losetas en forma de ajedrezado tal y como lo podemos comprobar en los retratos de la Reina Mariana de Austria salidos de la mano de Martínez del Mazo y Carreño de Miranda. Los tapices y las alfombras jugarían un papel muy importante en las arquitecturas perecederas del tipo de la Casa de la Conferencia o de los campamentos militares a los que acudió Felipe IV. Y en todos estos lugares estaba presente su pintor de Cámara, ejerciendo las funciones de Aposentador. No debemos olvidar a otro artista que acompañaba al séquito y que, nos cuenta Palomino, ayudaba a Velázquez en tareas de decoración de los Sitios Reales, se trata de Martínez del Mazo quien, desde sus puestos de pintor del Rey y Ayuda de la Furriera, viajó a Zaragoza, Pamplona, Irún... y, no sólo estaría encargado del transporte de enseres, sino que colaboraría con su suegro en materias artísticas, como asesor y contratista de artistas<sup>317</sup>.

De toda esta labor decorativa nos queda el testimonio de Palomino en relación con la llegada a Madrid del Embajador extraordinario de Francia, Duque de Agramont, para concertar las bodas entre la Infanta M<sup>a</sup> Teresa de España y el rey Luis XIV de Francia. Era el día 16 de octubre de 1659 cuando, apadrinado por el Almirante de Castilla, entró en el Alcázar madrileño donde le esperaba Felipe IV en el Salón de los Espejos el cual, según nuestro tratadista, *"estaba adornado espléndida, y ricamente; y debajo del dosel una silla de inestimable precio. Este adorno estuvo a cargo de Don Diego Velázquez, como Aposentador mayor, y del Tapicero mayor"*<sup>318</sup>. La decoración nos recuerda la del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, donde se encontraba el trono debajo del llamado "Dosel rico", adornado incluso con aljófara<sup>319</sup>.

El embajador quedó tan admirado con esta visita que Diego de Velázquez, por orden del Monarca, le mostró, poco después, las dependencias más representativas de Palacio *"en que tuvieron mucho que admirar, por la multitud de pinturas originales, estatuas, pórfidos, y demás riquezas, de que se adorna su gran fábrica"*<sup>320</sup>. No sólo impresionaron al enviado francés las riquezas que pudo contemplar en el Palacio Real, quedó igualmente complacido con las casas de los nobles más influyentes del momento: la del Almirante de Castilla, la de Don Luis de Haro y Duque de Medina de las Torres así como la del Conde de Oñate quien ya hemos visto, disponía de un agente en Roma encargado de adquirir para él mismo y, en casos especiales, para el Monarca, objetos de arte procedentes de Italia.

<sup>316</sup>Ver Hernández Perea, A.E.A., 1960, pp. 295-297.

<sup>317</sup>Palomino, ed. 1988, p. 259, como decíamos más arriba, al hablar de Moreli y de su intención de venir a Madrid a trabajar en el Alcázar, dice que tanto a Velázquez como a Mazo les gustó la obra del escultor y así se lo hicieron saber, ambos, al Monarca.

<sup>318</sup>op. cit., p. 261.

<sup>319</sup>A pesar de que Palomino nos sitúa esta recepción en el Salón de los Espejos, según documentos encontrados por Pita Andrade (*Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 405-406) señala que tuvo lugar en la Pieza Ochavada. Sea donde fuera el caso es que ambas estancias estarían igualmente engalanadas para la ocasión, al ser contiguas.

<sup>320</sup>op. cit., p. 262.



La culminación de este suceso tuvo lugar en la Isla de los Faisanes, próxima a Fuenterrabía, donde se produjo la entrega de la Infanta. El Aposentador, como no podía ser menos, estaba al frente de la decoración que fue la última que realizó ya que tras el regreso falleció en Madrid el 6 de agosto de 1660. En este caso, Palomino sólo nos dice que Velázquez se hizo cargo, siempre por orden del Rey, del adorno de la casa de la Conferencia y del Palacio. Conocemos la decoración gracias a un testimonio gráfico, el tapiz, diseñado por Charles Lebrun que se conserva en la Embajada de Francia, en Madrid y que muestra la escena del encuentro de ambas legaciones. En él podemos comprobar que se trata de una arquitectura perecedera a base de tapices, alfombras y espejos -en este último, se reflejan las efigies de los monarcas-. Es curioso el hecho de que la alfombra del lado francés sea roja con unas tiras doradas, mientras que la del lado español presenta una rica decoración, se diría que van haciendo juego con la vestimenta de los asistentes. Por otra parte, la alfombra del lado español, recuerda aquellas que aparecen en los retratos de Mariana de Austria pintados por Carreño, en el Museo del Prado. Otra cuestión a tener en cuenta es que siempre se ha dicho que los franceses, en este encuentro, llamaron la atención por su manera de vestir, al ir los españoles todos de oscuro. Si nos fijamos atentamente en el tapiz, no es tan cierto. Ya Palomino, al describir las vestiduras de Velázquez hace alusión al colorido de las telas, cosa en la que el pintor era un experto, y lo mismo se puede decir del resto de asistentes por la parte española. Tan solo uno de ellos, detrás del Monarca utiliza el negro para la tela de su traje pero va repleto de bordados de plata, lo que le quita sobriedad a la indumentaria. En lo que sí destacan los franceses es en la cantidad de volantes, así como en los abundantes rizos de sus pelucas.

Similar a la decoración empleada en la Isla de los Faisanes sería la utilizada para los campamentos militares a los que acudió Felipe IV en época de guerra. Toda ella supervisada por el Aposentador, en sus distintos cargos al servicio de la Corona y, de cuyos traslados, nos da cuenta Palomino.

Hasta aquí hemos hecho una enumeración de los trabajos más destacados que Diego de Velázquez desempeñó a las órdenes del Monarca. Labores de arquitecto, decorador, asesor cultural que le situaron en el centro de la actividad decorativa, tan importante, que se inició con el Conde-Duque de Olivares y continuó tras la caída de éste. La mera enunciación de todo lo realizado por el pintor de Cámara en este ámbito obliga a replantearnos la idea que del sevillano ha llegado hasta nuestros días. Su fama de flemático y hombre lento de actuación ha de quedar cuestionada, ante el número de actuaciones emprendidas al servicio del Rey. Sin duda, aparecerán más documentos que contribuyan a profundizar en esta materia y sería de desear que algún día nos encontráramos con alguno en el que se explicaran las razones que movieron al pintor a acometer tan ingente tarea. No es extraño que Palomino se quejase de su nombramiento como Aposentador, cargo que le impedía dedicarse a lo suyo que era la Pintura. Desafortunadamente, aunque una gran parte de las obras en las que intervino han desaparecido, nos quedan otras que brillan con luz propia entre los mejores ejemplos de la Arquitectura, Escultura y Pintura de nuestro país y algo también importante: gracias a esa carencia de tiempo que le impidió pintar, Velázquez creó un taller formado por ayudantes, colaboradores y discípulos que se cuentan entre lo más florido del Arte de mediados del siglo XVII y que es objeto de estudio en la segunda parte del presente trabajo.

## CAPÍTULO II

### LA NECESIDAD DE UN TALLER

Con este capítulo, entramos en uno de los apartados más complejos, delicados e interesantes del presente trabajo sobre Velázquez y su taller y ello por varios motivos: el primero y fundamental es que vamos a tratar un tema complicado del cual carecemos de datos ya que, en el mismo siglo XVII, afectaba al grupo de colaboradores más próximos y a veces tan sólo al propio artista quien, ni siquiera a sus íntimos desvelaba su modo de trabajo<sup>1</sup>. En cierta manera, pretendemos introducirnos en la piel del pintor, en este caso Velázquez, para que se nos descubran sus procedimientos más secretos.

Un aspecto nada tratado en la obra de Velázquez es su educación pictórica. Nadie discute la herencia, más o menos directa, de artistas como El Greco, su trato con Rubens o la pasión que despertaron en él los venecianos, y se han buscado puntos de contacto con todos los pintores italianos anteriores y contemporáneos para justificar algunos temas o ciertas maneras de componer pero... ¿qué ocurre con Francisco Pacheco? Da la sensación de que Velázquez surge de la nada y de que su maestro, a quien se mantuvo unido por una íntima relación de parentesco, no influyó en la manera del sevillano, a pesar de haberle enseñado a dar los primeros pasos. No es comparable el estilo de estos artistas pero Pacheco era un teórico y, especialmente, un maestro que intuyó a quien debía inculcar sus conocimientos. Es, de todo punto imposible, que al discípulo no le quedase nada del suegro. El pintor de Felipe IV es hijo de una época y de unas enseñanzas concretas que no hubo de olvidar y así lo intentaremos demostrar.

La escasa importancia que se le han concedido a las enseñanzas de Pacheco es debida, en gran parte, a que desde principios de este siglo, los expertos han venido defendiendo la idea de que el artista sevillano atacaba los lienzos directamente, sin necesidad de estudios previos; según estas teorías, las escenas representadas en sus obras se reducían a meras captaciones de la realidad que circundaba al artista, sus cuadros se comparaban con las fotografías<sup>2</sup>. Esta concepción de la manera de hacer del genial sevillano, muy influida por el Impresionismo, se ha ido viendo cuestionada gracias a las múltiples investigaciones realizadas sobre esta materia: los documentos encontrados, la aparición de dibujos salidos de su mano, de grabados y obras de grandes maestros en los que pudo inspirarse para componer sus principales cuadros van dejando menos campo abierto a la improvisación. A ello se unen los análisis llevados a cabo en los laboratorios, los cuales mediante el estudio de pigmentos, pruebas radiográficas y reflectografías, constituyen elementos muy útiles para plantearse el modo de trabajar del pintor de Cámara.

---

<sup>1</sup>En el contrato de aprendizaje de Diego Melgar con el propio Velázquez, se dice textualmente: "*Y le enseñéis vuestro arte de pintor bien y cumplidamente, segun y como vos lo saveis e sin le encubrir del cosa alguna...*"; en el mismo sentido se expresa Palomino al contar la relación existente entre Pedro de Mena y su maestro Alonso Cano, de lo que se desprende que la ocultación de métodos pudo ser frecuente. Tomado de Martín González, J.J.: "El artista en la sociedad española del siglo XVII", Madrid, 1993, p. 18. Este autor intenta justificar este hecho, al considerar que el discípulo, con el paso del tiempo, se podía convertir en competidor.

<sup>2</sup>Ver Beruete, A.: "La paleta de Velázquez", Conferencia leída en la inauguración del Curso 1920-21 de la Sección de Artes Plásticas del Ateneo de Madrid, Madrid, 1922.

Los avances técnicos actuales permiten diseccionar una obra de arte de una manera impensable hace unos años pero ello nos lleva a plantearnos hasta qué punto es lícito que penetremos en el rincón más profundo. El único consuelo es pensar que ya que se nos ha facilitado el acceso a esos medios, todo lo que sea descubrir nuevos datos redunda en un más perfecto conocimiento del artista y de su mundo. A pesar de ello, por muchos documentos que encontremos, por muchos pigmentos que se analicen en el laboratorio, siempre existirán aspectos que se escapen y podremos especular sobre algunas técnicas pero nunca tendremos la certeza absoluta de la autoría, especialmente en determinadas obras de difícil atribución, ya que existen multiplicidad de factores que influyen a la hora de ejecutar una obra. La manera de coger el pincel, de enfrentarse al lienzo, es en principio algo propio de cada artista que no tendría porqué cambiar, no obstante, la Pintura no es una ciencia exacta y existen factores, tanto internos como externos, que se unen para dar un resultado que oscila dependiendo de las circunstancias y que nos impiden, en un momento dado, establecer un dictamen definitivo.

Lo dicho anteriormente se puede aplicar a las obras de Velázquez y de sus seguidores. Dentro del epígrafe de "velazqueñas", se incluyen obras de todo género, unas salidas de la mano del artista y otras no. La demanda de cuadros era muy elevada tanto dentro de los muros del Alcázar como en el resto de Residencias Reales, a lo que hay que unir los encargos privados que justifican la existencia de un taller o de colaboradores dispuestos a hacer frente a las abundantes peticiones. Hasta ahora se ha tendido a separar la obra del sevillano de la de sus discípulos, haciendo hincapié en la independencia de los cuadros de Velázquez respecto de los de los otros pintores, no obstante, al igual que en cualquier otro estudio de pintura, existieron trabajos realizados entre varios colegas o a los que el maestro dió el toque definitivo. Tradicionalmente, se han venido considerando adscritas al círculo del pintor de Cámara, obras de tamaño pequeño o numerosas réplicas no adjudicadas al maestro por ese afán de ver en Velázquez un pintor de composición rápida. Son cuadros de gran calidad y de los cuales un análisis en profundidad rechaza su atribución a otros pinceles que no sean los del sevillano. Por ello, previo al estudio del taller, es necesario plantearnos el método de trabajo del maestro, cosa que intentaremos a continuación.

### **Las enseñanzas de Pacheco**

La relación existente entre Francisco Pacheco y Diego Velázquez es una de las más interesantes y fructíferas dentro del mundo de la Pintura y si en ella incluimos a Juan Bautista Martínez del Mazo, nos encontramos ante una saga de carácter familiar la cual, en su momento, dio frutos de muy alto nivel. No se puede olvidar que Pacheco fue uno de los artistas más respetados en la Sevilla del siglo XVII, un prestigio que llegaría a su culminación con el éxito alcanzado por su yerno, Velázquez, como pintor de Cámara al cual sucedería el propio yerno de éste, Mazo, en este mismo puesto.

Centrándonos en las relaciones Pacheco-Velázquez, hemos de reconocer lo provechoso de las mismas para ambos. El primero supo valorar los méritos del más joven transmitiéndole sus conocimientos los cuales servirían a éste último para conseguir sus objetivos. El maestro no sólo transmitió al alumno su saber pictórico sino que la educación

recibida por el joven aprendiz se extendió a todos los campos de la cultura<sup>3</sup>. Gracias a Pacheco, Velázquez adquirió una formación que le sirvió a lo largo de toda su vida y, algo también muy importante, a través de las reuniones de intelectuales a las que tan aficionado era el suegro, Velázquez tuvo la oportunidad de entrar en contacto con la élite intelectual sevillana y con alguien tan trascendental para el pintor como fue el Conde-Duque de Olivares sin el cual la carrera del que luego fuera pintor de Cámara hubiera sido muy distinta<sup>4</sup>. Baste pensar en lo que hubiera acontecido al pintor de haber permanecido en el taller de Herrera el Viejo: dada su calidad probablemente habría llegado a la Corte pero no ascendido de una manera tan rápida dentro del complejo entramado de los pintores de Cámara e, incluso, hemos de plantearnos hasta qué punto parte de dicha calidad no fue fruto de las enseñanzas del pintor de Sanlúcar.

Hasta ahora, en los distintos trabajos que se han realizado en torno a estos dos artistas, las investigaciones se han centrado, básicamente, en la influencia del uno sobre el otro en materia iconográfica<sup>5</sup>. Sin embargo, Pacheco fue algo mucho más importante para el joven Velázquez: gracias a su maestro, el aprendiz llegó a dominar su profesión y aunque las experiencias adquiridas en su madurez influyeran notablemente en su modo de hacer, la base procedía de Pacheco. Es muy difícil conocer con exactitud cuales fueron las enseñanzas concretas pero, afortunadamente, tenemos el "Arte de la Pintura" gracias al cual nos ha llegado mucho de lo que la Pintura significaba para el pintor de Sanlúcar. Y es aquí donde hay que centrarse para intentar conocer algo de la herencia que recibiera Velázquez. El propósito no carece de dificultades ya que Pacheco parece caer, en ocasiones, en ciertas contradicciones. Estas opiniones encontradas pueden tener una intencionalidad clara como es el no querer revelar su método exacto de trabajo a la vez que, al ser el "Arte", una obra de madurez, puede estar influida por las opiniones del que en ese momento era ya más importante, su yerno Velázquez. De cualquier manera, de la lectura y posterior estudio del tratado se deducen unos principios básicos que permanecen constantes a lo largo de toda la carrera del pintor de Felipe IV y que nos pueden ayudar a entender su manera de hacer en pintura.

#### Los libros que poseían ambos

Desconocemos con exactitud cual fue la biblioteca de Francisco Pacheco, no obstante algo se deduce de su "Arte de la Pintura"<sup>6</sup>; de la de Velázquez tenemos noticias gracias al inventario de la misma publicado, por vez primera por Rodríguez Marín y analizada por Sánchez Cantón<sup>7</sup>. En un estudio comparativo de las mismas se recogen los siguientes títulos: por lo que a literatura artística respecta, cabe mencionar la "Historia

<sup>3</sup>Ver Rodríguez Marín, Francisco: "Francisco Pacheco, maestro de Velázquez", Madrid, 1923.

<sup>4</sup>Las relaciones de Velázquez con los amigos de Pacheco y el Conde-Duque son analizadas en el capítulo anterior del presente trabajo.

<sup>5</sup>Ver Angulo, D.: "Velázquez y Pacheco", *A.E.A.*, 1950, p. 354-356 y Cook, H.: "Pacheco, the Master of Velázquez", *The Burlington Magazine*, XII, 1907, p. 299-300.

<sup>6</sup>Ver Pacheco, F.: "Arte de la Pintura", edición de Bonaventura Bassegoda, Madrid, 1990, pp. 32-36.

<sup>7</sup>El inventario de la biblioteca que poseía el pintor fue publicado por vez primera en 1923, Rodríguez Marín, F.: "Francisco Pacheco, maestro de Velázquez"; por segunda vez en Varía Velazqueña, 1960, II, nº 209, pp. 397-399, siendo analizada en profundidad por Sánchez Cantón, F.J.: "La librería de Velázquez", apud Homenaje a Menéndez Pidal, III, Madrid, 1925 pp. 379-406.

Natural" de Plinio el Viejo<sup>8</sup>; los "Diez Libros de Arquitectura" de Vitruvio; a parte de éstos, Pacheco no conoce la arquitectura moderna, mientras que la biblioteca de su yerno se nutre de este tipo de obras<sup>9</sup>. El tratado "De Pintura" de Alberti es otro de los volúmenes que se encuentra presente en las dos bibliotecas<sup>10</sup>. De autores españoles ambos poseen "De Varia Commesuracion" de Juan de Arfe, publicado en Sevilla en 1585<sup>11</sup>; por la utilidad y belleza de sus láminas la "Historia de la Composición del Cuerpo Humano" de Juan Valverde de Hamusco, publicado en Roma en 1556<sup>12</sup>, es citado expresamente por Pacheco como libro de cabecera de Anatomía por encima del de Andrea Vesalio, los dos en la biblioteca de Velázquez (nº 465 y 555, respectivamente)<sup>13</sup>. Al margen de la literatura artística, nos encontramos con la "Iconología" de Cesare Ripa (nº 559); Pacheco utiliza lo que él denomina "Documentos" y que no es más que el manuscrito apógrafo derivado del Tratado de la Pintura de Leonardo presente entre los libros de su yerno<sup>14</sup>; Lodovico Dolce publicó en 1559 un volumen de cartas donde se encuentra una de Rafael a Castiglione mencionada por Pacheco (*Transformacion de Ludovino Dolfe ytaliano*, nº 546 del inventario de bienes de Velázquez en la Casa del Tesoro); mencionados, aunque no utilizados por Pacheco los tratados de perspectiva de Durero (*Alberto Durero Simetria italiano*, nº 423 y *Alberto Durero Gometria*, nº 554 de Velázquez).

Del estudio de los libros empleados por ambos artistas se deducen una serie de conclusiones: la primera es la existencia de un abundante número de ejemplares manejados por los dos lo cual nos da idea del nivel cultural alcanzado, especialmente si tenemos en cuenta al resto de colegas del siglo XVII. Sin duda, la afición por los libros le hubo de venir a Velázquez de su época de aprendiz en Sevilla a las órdenes del que más tarde se convertiría en su suegro.

Nota común para los dos pintores es que la mayoría de obras están redactadas en latín o italiano de lo que se desprende un determinado nivel al que no todos los artistas tenían acceso. Es evidente que Velázquez pudo aprender y perfeccionar su italiano durante sus estancias en dicho país pero, los conocimientos de latín y esa reputación de hombre culto tuvieron que venir del maestro.

Otra conclusión que se desprende es que en estas bibliotecas, no existen muchos libros comunes, y las materias también difieren: los utilizados por Pacheco son de carácter religioso mientras que los de su yerno son fundamentalmente técnicos, abundando los de Arquitectura y los de Ciencias en general<sup>15</sup>.

<sup>8</sup>En italiano para Velázquez -nº 416 de su inventario, op. cit. p. 397-; en italiano o latín para Pacheco - "Arte de la Pintura", pp. 32-36.

<sup>9</sup>Ya hemos analizado, en el capítulo anterior, toda la actividad desarrollada por Velázquez dentro del campo de la Arquitectura. Los libros de Vitruvio se encuentran inventariados con los números 419, 433, 464, 469 y 556 del catálogo de bienes del pintor de Cámara.

<sup>10</sup>En el inventario de Velázquez: "*Baptista Alberto ytaliano*", nº 508.

<sup>11</sup>Nº 414 del inventario de bienes de Velázquez.

<sup>12</sup>Nº 465, op. cit.

<sup>13</sup>"Arte", p. 384.

<sup>14</sup>Nº 558 "*Leonardo de Vinci de la pintura*" en inventario de bienes de Velázquez.

<sup>15</sup>El hecho de ser amigo de numerosos intelectuales, abría a Velázquez otras bibliotecas dentro del propio Alcázar. Francisco de Rioja fue bibliotecario de Olivares y del Rey; Gabriel de Bocángel, además de amigo del pintor, fue bibliotecario del Cardenal-Infante. La figura de Gabriel de Bocángel y Unzuete se vuelve a tratar en el capítulo dedicado a Tomás de Aguiar. Para otros amigos intelectuales de Velázquez, ver el capítulo primero del presente trabajo.

Podemos decir que las colecciones de libros que poseyeron Pacheco y Velázquez vienen determinadas por sus ámbitos de actuación. El maestro se redujo a Sevilla y se preocupó por la iconografía de carácter religioso; a Velázquez, al menos al final de su vida, le interesaba tanto la Pintura como las otras Artes, dado su papel de decorador del Alcázar y demás Residencias Reales. Los viajes que realizó, las personas que conoció a lo largo de su vida, debieron de influir y contribuir a elevar su nivel cultural. Sin embargo esa ascensión acelerada que le llevó a ser pintor del Rey con escasos años de edad, se debió a su suegro quien, al darse cuenta de la calidad del discípulo decidió instruirle en campos más amplios de los meramente técnicos, lo que posibilitaría al joven Diego llegar a su madurez desarrollando todas esas capacidades geniales que le convirtieron en uno de los artistas más brillantes de todos los tiempos.

### Un método de aprendizaje: la primacía del dibujo

La decantación hacia una manera de pintar basada en el dibujo o bien en el color ha sido una dialéctica trascendente a lo largo de la Historia de la Pintura. En el caso de Pacheco, Bonaventura Bassegoda señala que las diferencias que se aprecian en este artista "no son tales, sino que encarnan vías diversas de aproximación a un mismo ideal clásico"<sup>16</sup>. En realidad, son dos aspectos que han de ir íntimamente unidos si un pintor quiere alcanzar la perfección en la época objeto de estudio<sup>17</sup>. El propio artista declara sus preferencias hacia unos pintores concretos, prototipos de estas tendencias. Como ejemplo de dibujo Pacheco prefiere, como es lógico, a Miguel Ángel mientras que "*en lo restante del historiado, gracia y composición de las figuras, bizarría de los trajes, decoro y propiedad a Rafael de Urbino*"<sup>18</sup>. A pesar de estas preferencias tan claras, Pacheco no olvida a Tiziano, dentro del mundo del color, donde también hay un lugar para Ribera. La unión de ambas tendencias queda plasmada cuando señala que el color "*es la vida del relieve*"<sup>19</sup>. En la defensa de éste último hubo de influir notoriamente su yerno Velázquez. El "Arte" se concluyó en enero de 1638, sometiéndose a licencia en 1641 e imprimiéndose póstumo en 1648. A su vez, Velázquez visitó Italia, por vez primera, en 1630. Ello nos pone de manifiesto que, antes de la conclusión del tratado de Pintura, existirían conversaciones entre maestro y discípulo en el transcurso de las cuales Velázquez transmitiría al suegro el gusto por la escuela veneciana, redescubierta durante su periplo italiano, ya que había tenido ocasión de estudiarla en la Corte antes de su primer viaje y, por tanto, su toma de posición a favor del color como elemento básico de la Pintura. Y aquí hemos de situar la gran enseñanza de Pacheco: a pesar de que el discípulo alabó a Tiziano durante su vida -quien sabe si como reacción ante tanto dibujo como hubo de hacer en su juventud- y su pintura va a evolucionar hacia un tratamiento de los volúmenes y de las formas similar a la de los venecianos, nunca pudo desprenderse de la manera aprendida en Sevilla, donde el dibujo era la base fundamental<sup>20</sup>.

<sup>16</sup>Ver Pacheco, F.: "Arte de la Pintura", edición 1990 por Bonaventura Bassegoda, p. 40.

<sup>17</sup>Pacheco trata estos temas en las páginas 81, 84, 88, 147, 149, 399-402, 482 de su Tratado (ed. 1990).

<sup>18</sup>op. cit., p. 349.

<sup>19</sup>op. cit., p. 88.

<sup>20</sup>De todos es conocida la frase siguiente: "*Con esta doctrina [dibujos de cabezas] se crió mi yerno, Diego Velázquez de Silva, siendo muchacho, el cual tenía cohechado un aldeanillo aprendiz, que le servía como modelo en diversas acciones y posturas, ya llorando, ya riendo, sin perdonar dificultad alguna. Y hizo por él muchas cabezas de carbón y realce, en papel azul y de otros muchos naturales, con que granjeó la certeza en el retratar*" op. cit. p. 528.

No se pueden entender trozos de pintura del final de la vida del artista sin esta base tan sólida de dibujo. Como ejemplo valgan las piernas de Argos en su cuadro del Museo del Prado tratadas de manera muy suelta pero en las cuales se aprecian las formas anatómicas, lo mismo sucede con el león del retrato de Felipe IV, también en el Prado (nº 1219 del Catálogo), abocetado a los pies del Monarca y verdadero prodigio de diseño. No hay más que compararlo con los perros que aparecen en los retratos de la reina Mariana de Austria de la National Gallery de Londres y de la Casa del Greco en Toledo, firmados por Mazo. Incluso las manos de la Infanta Margarita en "Las Meninas" no serían lo que son sin esa base tan fuerte de dibujo, herencia de Pacheco y que Velázquez no olvidaría durante toda su vida<sup>21</sup>.

Hace mención Pacheco de la luz, considerándola unida a los colores (*"El recibimiento de las luces y la impresión de los colores son entre sí tan conjuntos, que en lo que toca a la visión es imposible dividirse; y así de la alteración de la luz procede la alteración de los colores"*)<sup>22</sup>. En este apartado el discípulo aventajaría al maestro hasta límites impensables tal y como nos lo demuestran obras como "Las Meninas" y "Las Hilanderas". Otras partes de la Pintura son la Anatomía, la Perspectiva y la Arquitectura a las cuales Pacheco dedica un abundante número de páginas<sup>23</sup>. Es obvia la indiscutible superioridad que alcanzó Velázquez en ellas a lo largo de su vida. Si bien en un principio el alumno debió de someterse al aprendizaje de todas y cada una de estas disciplinas -hemos recogido en el apartado anterior algunos libros que Pacheco recomienda para su estudio, presentes en la biblioteca de Velázquez-, su dominio le llevó a situarse por encima del maestro y de todos los pintores de su tiempo.

El desarrollo alcanzado en el ejercicio de estas materias, lleva a una clasificación de los pintores por grados<sup>24</sup>. Se establecen tres entre los cuales Velázquez se sitúa en el tercero, el más elevado, para el cual se han de cumplir los siguientes requisitos: *"Que sea diligencia, ya se ve: saber dibujar y pintar un hombre en todas las edades, una mujer, un caballo, un león, un edificio, un país, y componer y adornar estas cosas, en lo general, con buena proporción, manera y práctica: que es de muy pocos"*<sup>25</sup>. En este grado nuestro artista encaja a la perfección puesto que de todo ello sabe hacer y con la calidad que nos consta. Añade Pacheco parafraseando a Armenini: *"Advierto que tengais por costumbre inviolable hacer cada día algún debuxo, para que con mayor facilidad executéis las cosas que hubiéredes imaginado"*<sup>26</sup>. Entramos en un apartado complejo ya que no se conservan muchos dibujos del pintor de Felipe IV aunque sí constancia de que los realizó cuando menos al principio de su vida. A los pocos existentes haremos referencia con posterioridad dentro del presente capítulo.

### El ejercicio del oficio de pintor

<sup>21</sup>Octavio Picón se pronuncia también en este sentido y señala que es el dibujo lo que ayuda a distinguir un original de Velázquez de las copias salidas de las manos de otros artistas. Tomado de Rodríguez Marín, F.: "Francisco Pacheco, maestro de Velázquez", Madrid, 1923, p. 26.

<sup>22</sup>op. cit., p. 388. Pacheco habla también de la luz en otras páginas de su Tratado: 82-87, 388-89.

<sup>23</sup>op. cit., pp. 347, 384-387, 394, 545-46.

<sup>24</sup>op. cit., Cap. XII, pp. 265-272.

<sup>25</sup>op. cit., p. 273.

<sup>26</sup>ib. op. cit.

Dejando el ámbito teórico para movernos en el mundo de la praxis, son múltiples las enseñanzas que Pacheco hubo de transmitir a su discípulo favorito. Difícilmente llegaremos a conocerlas con exactitud, no obstante existen una serie de consejos y reglas que hubieron de influir en Velázquez aunque, a lo largo de su vida, su modo de hacer fuera evolucionando y, con ello, dejando atrás algunas de las técnicas aprendidas en el taller de su suegro.

Lo primero que todo pintor ha de tener son los útiles con que ejercitar su oficio. Centrándonos en el propio ejercicio del arte de la Pintura, para Pacheco, citando a "un curioso de Italia", los instrumentos del pintor han de ser *"una redoma de olio de linaza (invención admirable), una regla y un compás, una figura de anatomía, y un cuadro equilátero, con la red o cuadrícula, como importantísimo instrumento"*<sup>27</sup>. En estos mismos términos se expresa el Racionero Pablo de Céspedes sólo que elige el verso a la prosa. En su composición poética añade un tiento (*"Un junco que tendrá, ligero y firme/ entre dos dedos la siniestra mano,/ do el pulso incierto en el pintarse afirme/ y el teñido pincel vacile en vano..."*<sup>28</sup>). Hace también referencia a las conchas para contener los colores (*"Sea argentada concha, do el tesoro/ creció del mar en el extremo seno,/ la que guarde el carmin y guarde el oro,/ el verde el blanco y el azul sereno"*<sup>29</sup>); la paleta o cuenco para mezclar los pigmentos (*"Un pórvido cuadrado, llano y liso,/ tal que en su tez te mires limpia y clara,/ donde podrás, con no pequeño aviso,/ trillarlos en sutil mixtura y rara;"*); y un caballete (*"de tres piernas la máquina de aliso,/ de la una a la otra poco más que vara/ las clavijas pondrás en sus encaxes/ donde a tu mano el cuadro alces o baxes"*).

En el inventario de bienes que se realizó tras el fallecimiento de Velázquez se recogen varios de estos instrumentos<sup>30</sup>: *"Dos compases de bronce"* (nº 31-32); *"Más dos morteros de piedra de ertilar"* (nº 356-357); *"Un ynstrumentillo pequeño, de bronce, para tirar líneas"* (nº 595); *"Dos bacías de cobre, y una mayor que otra"* (nº 596-97); con el número 601 del inventario aparece un maniquí de madera, de estatura de hombre sobre el que volveremos luego. Llama la atención que no se recojan pinceles, caballetes o bastidores. Algún motivo debía de existir para semejante omisión ya que no sucede lo mismo en el inventario que se realiza en el estudio de otros "velazqueños" como Antonio Puga o Francisco Burgos Mantilla.

Una vez en posesión de las herramientas de trabajo, hay que comenzar a crear la obra. Uno de los aspectos en los cuales el artista de Sanlúcar hace mayor hincapié es en el de la utilización de estudios preparatorios previos como son el dibujo y los cartones de los que son alabados, en concreto, los que para la Capilla Sixtina realizara Miguel Ángel<sup>31</sup>. De todos sus escritos se deduce que la *"elaboración de numerosos bocetos es la mejor garantía para poder elegir de entre ellos el más ajustado y perfecto"* en palabras del propio artista<sup>32</sup>. Para todo esto se necesitan modelos: un maniquí del que Pacheco no parece muy convencido (*"también me parece que aun el maniquí vestido no le da mucha vida a la figura, como es cosa muerta; si bien para guardar es más a propósito que el natural"*)<sup>33</sup>. El suegro de Velázquez se decanta por esta manera, al igual que su yerno *"que sigue este camino, también*

<sup>27</sup>op. cit., p. 141-142.

<sup>28</sup>op. cit., p. 489-490.

<sup>29</sup>op. cit., p. 490.

<sup>30</sup>Varia Velazqueña, 1960, II, nº 209, pp. 391-401.

<sup>31</sup>Ver Pacheco: op.cit. supra, p. 159.

<sup>32</sup>op. cit., p. 433.

<sup>33</sup>op. cit., p. 443.



*se ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural*"<sup>34</sup>. Sin embargo, esto no tiene porqué ser del todo cierto ya que en el inventario de los bienes del pintor de Cámara realizado tras su fallecimiento, se encuentra un maniquí. Es fácil deducir el uso que hacía Velázquez de él ya que de lo contrario habría quedado olvidado en alguna de sus residencias anteriores. Hace mención Pacheco de los pintores que moldean barro aunque él no parece ser partidario de ello<sup>35</sup>. Sin embargo, no le parece mal el modelo de cera, así lo hacía Pablo de Céspedes quien, además, para ejecutar sus obras, primero realizaba *"cartones grandes para las pinturas a olio, de que doy fe debuxados muy diestramente de carbón, y muchas cabezas coloridas a olio del natural, para copiarlas en sus obras. Y Antonio Mohedano hacía lo mesmo; y los paños, por un maniquí y los desnudos, manos y pies en debuxo por el natural"*<sup>36</sup>.

Al referirse a los lienzos de menor tamaño pintados por El Greco y utilizados para los cuadros de gran formato, acaba Pacheco con una reflexión: *"¿Qué dirán a esto los presumidos y flojos? ¿Cómo no se caen muertos oyendo estos exemplos? ¿Cómo alegan facilidades y prestezas los enanos, viendo estas diferencias en los gigantes? Bien he visto y conocido algunos que sin pensamiento, sin debuxos ni cartones hacían sus obras a olio y fresco pero ¿qué importa?, si no lo hemos de seguir ni imitar, y ellos mismos manifiestan la poca noticia y arte con que se hicieron?"*<sup>37</sup>. Ante esta condena sin paliativos de aquellos pintores que trabajaban "a la prima" cabe preguntarse si Velázquez sería capaz de hacer lo mismo. Con los ejemplos citados y otros más que menciona Pacheco, que hemos omitido, éste trata de demostrar la importancia y hasta necesidad de una elaboración previa de la obra de arte. Velázquez se educó con él: es muy difícil que rechazara todo esta herencia educativa y se lanzara a trabajar siguiendo métodos denostados<sup>38</sup>.

Tras madurar la idea con dibujos o cartones, hay que encajar la figura, según Pacheco lo más difícil (*"en los perfiles de afuera consiste toda la dificultad de la pintura"*)<sup>39</sup>. Una vez dibujado "con perfiles ciertos", todo lo que pretendemos pintar, hay que dar principio al bosquejo en donde el artista opta por comenzar por las cabezas y carnes de las figuras, y más si son del natural: *"Algunos acaban bien el bosquejo y lo dexan llegado; otros, lo manchan no más y lo dejan confuso; aténgome a los primeros, y a que se haga en el bosquejo cuanto se pudiera de la primera vez, porque con el retoque se encrudecen muchas cosas [aunque] bien sabemos que la excelencia y ventaja de la pintura a olio es poderse retocar muchas veces, como hacía Tiziano. Otros labran el bosquejo y, al acabado, usan de borrónes, queriendo mostrar que obran con más destreza y facilidad que los demás y costándoles esto mucho trabajo lo disimulan con mucho artificio porque*

<sup>34</sup>op. cit.

<sup>35</sup>op. cit., p. 87.

<sup>36</sup>op. cit., p. 440.

<sup>37</sup>op. cit., pp. 440-441.

<sup>38</sup>Uno de los amigos aragoneses de Velázquez, Juan Francisco Andrés de Ustarroz define el estilo del pintor de la siguiente manera: *"El primor consiste, en pocas pinceladas, obrar mucho, no porque las pocas no cuesten, sino que se ejecuten con libertad, que el estudio parezca acaso, y no afectación. Este modo galantisimo hace hoy famoso Diego Velázquez, natural de Sevilla, pintor del Rey N.S. y su Ayuda de Cámara, pues, con sutil destreza, en pocos golpes muestra cuánto puede el arte, el desahogo y la ejecución pronta"* (Tomado de Gállego, J.: "Velázquez y Aragón", V Jornadas de Arte, "Velázquez y el Arte de su tiempo, CSIC, 1991, pp. 77-78). De esta definición no se deduce un trabajo rápido por parte de Velázquez, sino una gran habilidad debida en parte a su maestría y en parte a las horas de aprendizaje y práctica.

<sup>39</sup>op. cit., p. 482

*¿quién creará que Dominico Greco traxese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dexar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentia? A esto llamo yo trabajar para ser pobre*<sup>40</sup>.

En los párrafos anteriores encontramos la esencia de la pintura de Pacheco y, sin duda, la de Velázquez. Una y otra vez insiste el maestro en el acabado de la obra y en la necesidad de dibujos, cartones o cabezas al óleo anteriores a la finalización de aquélla. Esto es, precisamente, lo que debemos buscar en su alumno más aventajado. Hasta ahora se venía defendiendo la teoría según la cual el sevillano no necesitaba de bocetos ni de estudios previos ¿pero, es eso cierto? Su proceso de aprendizaje lo llevó a cabo con un hombre tan sistemático como el que nos ocupa. El período comprendido entre la pura concepción de la obra y su terminación es algo más o menos mecánico y eso no se puede cambiar radicalmente; existirán transformaciones de mayor o menor intensidad pero nada más. La responsabilidad y el prestigio obligaban a Velázquez a conseguir obras perfectas, es impensable que grandes composiciones como "Las Meninas" o "Las Lanzas" surgieran espontáneamente; los retratos del Rey, de cardenales, de papas eran tan trascendentales para la carrera del artista que no debía cometer ningún fallo a la hora de plasmar sus rasgos en un lienzo, por tanto debía de memorizarlos, conocerlos en profundidad y eso no se puede conseguir sin la realización de dibujos preparatorios, mucho más cuando existe dificultad material para posar, dados los compromisos de los modelos<sup>41</sup>.

Otro dato útil para corroborar este aserto es la fama de flemático del pintor de Felipe IV. Con independencia de que lo fuera en su vida privada, el Cardenal-Infante se queja de que los colegas flamencos de Velázquez lo son más que el propio sevillano<sup>42</sup> y cabe

<sup>40</sup>op. cit., pp. 440-441.

<sup>41</sup>El método descrito no está refutado con lo que López-Rey denomina "pintura directa" y que practicaba Velázquez en alguna de sus obras. Carducho también criticó en su día a algunos pintores que pintaban de esta manera lo cual se ha querido ver como una alusión directa a la manera velazqueña. Ello no significa que todos los cuadros de Velázquez hayan sido realizados siguiendo este procedimiento.

<sup>42</sup>Carta del Cardenal-Infante, publicada por Rooses, Ruelens: "Codex Diplomaticus Rubenianus", 1909, VI, p. 220 tomado de Díaz Padrón: "Gaspar de Crayer, un pintor de retratos de los Austria", *Archivo Español de Arte*, 1965, XXXVIII, pp. 229-244. La carta del Cardenal-Infante aparece publicada también en la *Varia Velazqueña*, 1960, II, nº 76, p. 249. En esta misma obra se recoge un testimonio de Fulvio Testi quien, en 1639, comentaba que Velázquez tenía el defecto de "*no acabar jamás*" (op. cit., nº 74, p. 246). Otra muestra de esta característica de Velázquez es la mencionada por Pérez Sánchez ("Velázquez y su arte" en *Velázquez*", Museo del Prado, 1990, p. 53) quien recoge una carta de Felipe IV, fechada en 1653, donde afirma que no se había hecho un retrato suyo desde hacía nueve años: "*y no me inclino a pasar por la flema de Velázquez, así por ella, como por no verme ir envejeciendo*". De todos es conocida la carta enviada por el Monarca al Duque del Infantado, Embajador de España en Roma (Madrid, 1650) en la cual se alude "*al natural*" del artista como posible motivo de retraso en su llegada a la capital (Gállego, J.: "Velázquez", 1998, p. 149. También en *Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 273). Tal vez estemos ante dos aspectos de la pereza velazqueña. Con independencia de que su manera de ser - "natural"- fuera lenta, las tres primeras alusiones hacen referencia al trabajo del artista el cual podía retrasarse por tratarse de un proceso laborioso y ser él muy meticuloso y perfeccionista lo que le llevaba a retocar continuamente y "no acabar jamás". Si a ello unimos la laxitud propia del pintor, no es difícil imaginar la tardanza en entregar los cuadros. Por otra parte, López-Rey (ed. 1996, p. 180) se hace eco del abundante número de cuadros que pintó Velázquez en su segunda etapa romana -unos diez de que se tengan noticias- lo cual es mucho para un artista que tenía fama de perezoso, ya que no hay que olvidar el abundante número de obras de arte que buscó y envió a España para la decoración de los Sitos Reales. Otro simpático testimonio que tiene como protagonistas al propia Monarca y a la Infanta Margarita fue publicado por Pita Andrade ("Velázquez y la pintura de Corte", en "El Siglo de Oro de la pintura española", Madrid, 1991, p. 120). Se trata de una carta enviada por el Rey a Sor Luisa Magdalena de

preguntarse ¿es que todos adolecían del mismo defecto o es que el proceso que les llevaba a componer sus cuadros, incluso retratos, era lento y laborioso? Ello justifica la variedad de maneras de actuar que se aprecia en las obras velazqueñas. Un repaso por la obra de este pintor permite observar la frecuente repetición de temas, más concretamente de cabezas, con lo que se puede hacer una clasificación de los mismos: el primer grupo está formado por pequeños retratos, idénticos a los grandes, que no tienen porque ser posteriores y sí previos a la obra final; el segundo está formado por cuadros como el de Inocencio X o del Cardenal Borja, es decir, retratos únicos, en el sentido de un solo ejemplar, de los cuales se conservan dibujos mientras que, por último, en el caso de los retratos reales, se podía reutilizar uno anterior, hacer un bosquejo en el sentido de Pacheco, una cabeza en el mismo lienzo o, simplemente, tener uno más pequeño que sirviera de modelo al resto.

Este método no está en absoluto refutado con la utilización del natural. Aquí es evidente que Pacheco hace referencia a los grabados y estampas, los cuales no fueron empleados por su yerno. Velázquez tenía delante al modelo vivo del cual realizaba múltiples estudios hasta aprenderse de memoria sus rasgos para, en etapas posteriores, plasmarlo en el lienzo<sup>43</sup>.

Otros consejos de Pacheco recogidos en su "Arte" son curiosos y alguno es seguido por Velázquez, no así otros. El maestro es tan riguroso que hasta apunta una hora determinada para retratar: *"La hora quieren algunos que sea por la tarde, porque el vivo esté en perfeto color. Yo me acomodo mejor a la mañana por mi disposición, no habiendo precedido otra ocupación alguna que divierta el entendimiento. De las nueve a las doce se podrá debuxar y bosquejar la cabeza y, si quedare algo, otro día a la mesma hora se puede rematar"*<sup>44</sup>. Desconocemos cual era la hora exacta preferida por Velázquez para retratar, pero muy posiblemente siguiera también a su maestro en esto, aunque sus obligaciones en el Alcázar no se lo permitieran.

A propósito de las sombras dice Pacheco: *"Las sombras (especialmente en retratos de mujeres y niños) no han de ser fuertes, como hacía Tiziano y su mayor imitador en todas las Reinas y Principes de España que hizo, escogiendo siempre ponellos al lado izquierdo, por la hermosura y suavidad de las luces y por estar más lexos de la importunidad y molestia de las mujeres en esta parte de las sombras"*<sup>45</sup>. Es un precepto seguido invariablemente por Velázquez.

#### Unas notas sobre iconografía

Por último y para concluir con el epígrafe dedicado a Francisco Pacheco y sus relaciones con Velázquez, trataremos de iconografía que ha sido en lo que, tradicionalmente,

---

Jesús, Condesa de Paredes, quien ingresó en el Convento de Carmelitas Descalzas de Malagón: *"La chiquita (Margarita) está famosa y ya convalecida, pero cierto que estuvo harto mala; los retratos procuraré que vayan presto, aunque no me atrevo a poner punto fijo, porque Velázquez me ha engañado mil veces"*.

<sup>43</sup>Esta idea de la memorización de los rasgos del personaje retratado como previa a la obra en lienzo, es tratada también por Gridley McKim-Smith ("The problem of Velazquez's drawings", *Master Drawings*, 1980, vol. 18, nº1, pp. 3-24) al estudiar los dibujos existentes de la cabeza de Inocencio X.

<sup>44</sup>Ver Pacheco: op. cit., pp. 388-89.

<sup>45</sup>Pacheco: op. cit., p. 530.

se han centrado las investigaciones. En los temas religiosos el pintor de Felipe IV se mantuvo fiel a las normas defendidas por su suegro pero también lo hizo en otros temas que hasta ahora no habían sido tocados como es el caso de los caballos. El hecho de que en la biblioteca del artista se encontraran las obras de Antonio Tempesta y J. Stradamus ha hecho pensar que sus grabados fueron utilizados por Velázquez para la realización de sus retratos ecuestres<sup>46</sup>. Pero veamos lo que dice Francisco Pacheco al respecto: *"Del caballo [...] han hecho grandes demostraciones valientes pintores, y entre ellos Juan Estradano y Antonio Tempesta; pero quien sobre todos ha estudiado el español con más puntualidad y puesto en modelos de todo relieve su proporción y graciosas partes es Rutilio Gazi [...]"*<sup>47</sup>. El cual hermoso animal, por ser tan común se puede casi imitar del natural su debuxo y diversos colores, porque hay unos blancos, otros morcillos, castaños, rucios, tordillos, alazanes y bayos; tiene vara y tres cuartas desde la planta a lo alto del anca: es brioso, alegre, vivo y firme de cuerpo: las costillas largas y estrechas, las ancas redondas y partidas, el pecho ancho, los muslos gruesos, el pie seco y firme, pequeña y seca la cabeza, las orejas cortas y agudas, los ojos grandes, las narices anchas, el cuello alto, las crines largas, y la cola redonda que llega al suelo<sup>48</sup>. Continúa diciendo: *"Pintólo maravillosamente Pablo de Céspedes en sus versos (a imitación de Virgilio) después de las dos estanzas arriba referidas, y tomando ocasión dél, se arrebató en las alabanzas de don Pedro Fernández de Córdoba y Aguilar, tercer marqués de Priego, señor que trató siempre de agradecer con obras grandes los servicios que se le hacían (con quien tuvo estrecha amistad) y fue siempre su casa señalada en hacer criar los mejores caballos de España, para servir con ellos a sus reyes"*. Concluye Pacheco recogiendo toda la composición poética de Céspedes, dada la importancia que pueda tener para nuestro estudio, seleccionamos algunas estrofas:

...  
*Que parezca en el aire y movimiento  
 la generosa raza do ha venido.  
 Salga con altivez y atrevimiento;  
 vivo en la vista, en la cerviz erguido;  
 estribe firme el brazo en duro asiento;  
 con el pie resonante y atrevido,  
 animoso, insolente, libre, ufano,  
 sin temer el horror de estruendo vano.*

*Brioso el alto cuello y enarcado,  
 con la cabeza descarnada y viva:  
 llenas las cuencas, ancho y dilatado  
 el bello espacio de la frente altiva:  
 breve el vientre, rollizo, no pesado  
 ni caído de lados, y que aviva  
 los ojos eminentes; las orejas  
 altas, sin derramarlas y parejas.*

<sup>46</sup>Ver Martín S. Soria: "Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez", A.E.A., 1954, nº 106, p. 93-108.

<sup>47</sup>Rutilio Gacci (fallecido en Madrid, 1634) llegó en 1599 en el séquito de Margarita de Austria, la esposa de Felipe III. Fue famoso como medallista y trabajó en una serie de fuentes públicas. Sobre él, ver Pacheco: "Arte", p. 381, nota 2, comentarios realizados por Bonaventura Bassegoda.

<sup>48</sup>Pacheco: "Arte", p. 381. En la nota nº 3 de la misma página Bassegoda recoge una descripción hecha por Juan de Arfe en su "De Varia Commensuration" en los mismos términos.

*Bulla hinchando el fervoroso pecho,  
con los músculos fuertes y carnosos:  
hondo el canal, dividirá derecho  
los gruesos cuartos limpios y hermosos;  
llena l'anca y crecida, largo el trecho  
de la cola, y cabellos desdeñosos;  
ancho el gueso del brazo y descarnado,  
el casco negro liso y acopado.*

...

*Si de lexos al arma dio el aliento  
ronco la trompa militar de Marte,  
de repente estremece un movimiento  
los miembros, sin parar en un parte;  
crece el resuello y, recogido en viento  
por la abierta nariz; ardiendo parte;  
arroja por el cuello levantado  
el cerdoso cabello al diestro lado.*

*Tal las sueltas madejas estendías  
de la fiera cerviz con fiero asalto,  
cuando con los relinchos encendías  
el aire y blanca nieve, a Pelio alto,  
las matas mas cerradas esparcias  
al vago viento igual, de salto en salto,  
en el encuentro de tu ninfa bella  
Saturno volador delante della.*

...<sup>49</sup>

Al leer estos versos, parece que estamos viendo el retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares y los de Felipe III y Felipe IV del Salón de Reinos salidos de la mano de Velázquez, sobre los cuales volveremos más adelante.

### **El proceso de elaboración de la obra velazqueña**

El proceso que llevaba al pintor de Felipe IV a componer sus cuadros era largo y complejo. El resultado final, producto de un sistemático estudio de los elementos que aparecen en sus cuadros. Es inaceptable la idea de un trabajo directo, sin meditación previa. Ninguna obra maestra es fruto de la casualidad y tampoco lo tienen que ser las de Velázquez. El hecho de que su pincelada, por lo que a sus últimas obras respecta, sea muy suelta, no implica necesariamente una ejecución directa, sin preparación anterior. Como ejemplo tenemos a otro colega de la época, El Greco, quien, a pesar de los borroneos tan criticados por Francisco Pacheco, realizaba cuadros de pequeño formato anteriores a las grandes

---

<sup>49</sup>op. cit., pp. 382-383.

composiciones. Si el resto de artistas también lo hacían o, al menos, era el procedimiento más alabado, no hay motivo para pensar que el sevillano no lo cumpliera. La genialidad del pintor de Felipe IV no radica en pintar "a la prima" sino en el resultado final, independientemente de los pasos seguidos para alcanzar el objetivo<sup>50</sup>. Palomino nos proporciona una pista en este sentido. Cuando enumera los retratos que hizo Velázquez durante su segunda estancia en Roma cita algunos sin especificar por no haber sido terminados -"*Otros retratos hizo, de los cuales no hago mención, por haberse quedado en bosquejo*"<sup>51</sup>. Si entendemos la palabra bosquejo en el sentido que le daba Pacheco, estamos ante cuadros previos al final. A su vez, para demostrar lo difícil que es pintar un retrato de responsabilidad, como era el de Inocencio X, dice que "*cuando se determinó retratarse a el Sumo Pontífice, quiso prevenirse antes con el ejercicio de pintar una cabeza del natural: hizo la de Juan de Pareja, esclavo suyo y agudo pintor*"<sup>52</sup>. De aquí se deduce que Velázquez, no pintaba sin ejercitarse primero. Su responsabilidad y prestigio eran muy grandes para que la obra no le saliera perfecta y ello le llevaba ensayar con retratos diversos, sin olvidar que de este retrato del Papa conservamos numerosos dibujos y versiones más pequeñas, que pueden ser posteriores, pero también bosquejos anteriores.

A lo dicho anteriormente hay que añadir que ya desde una primera aproximación a la obra considerada "velazqueña" se aprecian multitud de trabajos de menores dimensiones que el original. Unos autores quieren ver cuadros preparatorios, otros versiones posteriores realizadas tras la finalización de la obra principal. Tanto una apreciación como la otra son válidas en un momento concreto, no obstante, hasta ahora no se ha llevado a cabo un estudio generalizado del conjunto de la producción del pintor. Estas composiciones han sido atribuidas también a Juan Bautista Martínez del Mazo, aunque no correspondan con su estilo. De ahí que haya que plantearse si no serán del propio Velázquez y obedezcan a la necesidad de conocer a la perfección al sujeto u objeto retratados, antes de llevarlos al lienzo definitivo. Por otra parte, el hecho de que se conserven escasos dibujos puede deberse al deseo expreso de Velázquez de ocultar su procedimiento de trabajo, como también pudo ocultar que hacía bosquejos y así hacer creer que su habilidad era tal que los cuadros le salían casi espontáneamente.

Existe algún testimonio, que conservamos del momento, y que nos permiten ratificarnos en esta hipótesis. Según nos cuenta Andrés de Ustarroz, Martínez del Mazo presentó un lienzo "*de pocos ensanches*" de la "Vista de Zaragoza" al Príncipe Baltasar Carlos, como le gustó pidió que lo repitiera en un lienzo mayor<sup>53</sup>. Puede ser indicio de un método de trabajo consistente en presentar un bosquejo o cuadro pequeño al cliente para luego pasarlo a otro de mayores dimensiones si contaba con el éxito esperado. Por otra parte, el Marqués del Saltillo publicó el inventario de bienes de la Condesa-Duquesa de Olivares, fallecida el 19 de noviembre de 1647 donde se menciona una pintura del "*Príncipe Nuestro Señor a caballo y el Conde Duque de Olivares recibiendo la lanza de Armero Mayor*" de

<sup>50</sup>Entre los defensores de la pintura "a la prima" de Velázquez, cabe mencionar a Beruete (1909, p. 172), Camón Aznar (1964, I, p. 118; I, 148; II, 891), Jeannine Baticle (*Jardin des Arts*, 1961, nº 75, p. 15) y Gudiol (1974, pp. 319-20). López-Rey, por el contrario, considera que el proceso de creación de las obras de Velázquez es largo, a su vez, piensa que los retoques se hacían en este mismo momento (Tomado de Harris, E.: "A new Book on Velázquez", *The Burlington Magazine*, 1964, nº 106, p. 426).

<sup>51</sup>Palomino, ed. 1988, p. 238.

<sup>52</sup>Palomino, ed. 1988, p. 238.

<sup>53</sup>Ver Andrés de Ustarroz, J.F.: "Obelisco histórico ...", 1646, carta publicada por A. Apraiz: "Vista de Pamplona", *Ateneo*, 1915, p. 28.

dos varas y media de alto (2,08 cms.)<sup>54</sup>. Dadas las dimensiones, los conservados de Grosvenor House (1,44 x 0,965), sea el boceto para este cuadro desaparecido.

Teniendo en cuenta lo analizado en el epígrafe anterior sobre las enseñanzas de Francisco Pacheco y haciendo un recorrido por la obra considerada velazqueña, se pueden establecer tres grandes grupos, siempre pensando que carecemos de la totalidad, lo cual nos impide una visión más amplia y que habría que revisar caso por caso. A grandes rasgos, el primer grupo está formado por las composiciones y los retratos únicos. Dentro de las primeras se incluyen los cuadros de gran formato con múltiples personajes ("Las Lanzas", "La Fragua de Vulcano"...). Aquí también incluiremos los cuadros de personalidades a las cuales Velázquez retrató en una sola ocasión constituyendo encargos de muy alta responsabilidad (Inocencio X o el Cardenal Borja)<sup>55</sup>. Nota común en todos ellos es la existencia de dibujos y de cabezas de menor tamaño que el cuadro último, lo que nos lleva a la conclusión de que Velázquez realizaba un análisis de la figura o figuras retratadas en fases sucesivas para luego concluir con la obra definitiva.

Analizando caso por caso, comenzaremos por "La Fragua de Vulcano". En relación con esta composición, se conserva una cabeza de Apolo y una "Sibila", en colecciones privadas americanas y un "Retrato de hombre" en el Museo del Louvre el cual también recuerda a determinados personajes de "La Túnica de José" (Monasterio de El Escorial) o incluso a algunos de los soldados de la "Rifia" conservada en Roma (Galería Pallavicini). "Cristo atado a la columna" (National Gallery, Londres) es otro cuadro del cual se tienen bocetos<sup>56</sup>; un dibujo de un ángel en la misma posición se conservaba en el Instituto Jovellanos de Gijón, siendo destruido durante la Guerra Civil y otro de una cabeza de Redentor, en la Biblioteca Nacional de Madrid, pudo ser un estudio previo de la cabeza de Cristo. De "La Rendición de Breda", existen dos dibujos en la Biblioteca Nacional de Madrid que se corresponden con las figuras del Marqués de Spínola y del soldado que sujeta al caballo de la derecha<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> Saltillo, 1953, *B.S.E.H.*, p. 234.

<sup>55</sup> En esta clasificación se excluyen los retratos de bufones, ejemplo de "pintura directa". Estos cuadros, a pesar de que son únicos, responden a un deseo del propio artista quien los pintó libremente, con toda seguridad encerrado en su estudio y experimentando, con independencia de que fuera otra persona quien realizara el encargo. Por otra parte, no son de responsabilidad, el resultado no suponía una obtención de prebendas o prestigio más allá del puramente profesional, como era el caso de los retratos que nos ocupan.

<sup>56</sup> Para las modificaciones del "La Túnica de José", ver Antelo, T. y otros: "Uno de los rostros pintados por Velázquez en "La Túnica de José" desvelado por la radiografía", en "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, pp. 171-175.

<sup>57</sup> De "Los Borrachos" se conservan dos copias aunque la atribución al maestro presenta más dificultades. En la Galería Capodimonte existe una versión al temple de dimensiones similares (165 x 225 cms., la de Madrid y 170 x 232 la de Nápoles); para Pantorba y López-Rey fue realizada pocos años después. De tratarse de una obra de nuestro artista sería muy interesante dada la técnica empleada nada habitual en él o en sus colaboradores (Francisco Pacheco, por el contrario, sí utilizó el temple, ver: Hidalgo Brinquis, M.C.: "Francisco Pacheco y el mundo clásico: la técnica de la pintura al temple en el camarín del Tercer Duque de Alcalá en la Casa de Pilatos", Separata de las VI Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1993). Otro cuadro similar pertenece al Conde de Plymouth (119 x 142 cms.) siendo el grupo central idéntico al del Prado, no así los restantes borrachos y la composición. Podríamos estar ante un estudio iniciado por Velázquez y concluido por algún otro. Del borracho del grupo central que sostiene una taza con vino se conserva, en una colección privada madrileña, una versión atribuida a Rubens. Por último, una cabeza de San Antonio Abad utilizada para el cuadro del Museo del Prado, se encuentra en una colección privada de Nueva York (López-Rey, J.: "Velázquez", 1996, II, pp. 214-215).

Por lo que se refiere a los retratos de carácter único, tanto del del Papa como del del Cardenal, se conservan cabezas hechas a lápiz y distintas versiones, en óleo sobre lienzo; en algunas estaremos ante réplicas realizadas por el propio artista o por otros para la misma persona o el mismo lugar pero también puede tratarse de estudios llevados a cabo durante el momento compositivo e imprescindibles para Velázquez, dentro de su proceso de elaboración de un cuadro.

Poseemos un dibujo de la cabeza del Cardenal Borja, en la Academia de San Fernando de Madrid y múltiples copias en distintos museos del mundo (en la Catedral de Toledo, en el Museo Ponce de Puerto Rico y en colecciones privadas, de cuerpo entero en la colección Flatter de Londres)<sup>58</sup>. Por lo que respecta al retrato del papa Inocencio X, se conserva un dibujo de la cabeza del Papa de perfil en la Academia de San Fernando, atribuida a Velázquez, una hoja de papel con cabezas del mismo en diferentes posturas en una colección privada en Canadá y lienzos de distintas dimensiones (Museo Wellington, Londres, sólo una cabeza; National Gallery de Washington, igual que el anterior con esclavina; el original de la Galería Pamphilj de Roma de tres cuartos; a parte, el retrato de cuerpo entero del Monasterio de El Escorial y otras recusadas definitivamente por la crítica actual). Si observamos las versiones existentes de estos dos retratos, siempre admitiendo la posibilidad de que alguna sea posterior al original, son todas de distintos tamaños lo que nos puede indicar un estudio de la figura en distintas fases sucesivas hasta llegar a la definitiva. Además, en estos cuadros de personas de tanta relevancia, hay que tener en cuenta la dificultad de posar ante el pintor por carestía de tiempo, dadas sus numerosas ocupaciones y la necesidad del artista de conocer en profundidad los rasgos fisionómicos para poder plasmarlos en el lienzo de la forma más fiel posible, en definitiva es lo que Gridley McKim-Smith define como una actividad del pintor que le llevaba a pensar pintando<sup>59</sup>.

Un segundo grupo, dentro de esta clasificación que venimos realizando, estaría formado por cuadros de los cuales encontramos réplicas exactas pero de dimensiones más pequeñas. En realidad, se trata de un apartado del anterior y, al igual que sucedía allí, las obras de menor formato pudieron salir de la mano del maestro y no de las de los discípulos. Vamos a centrarnos en el estudio de las dos únicas que se conservan de estas características: el "Retrato ecuestre de Felipe IV", y el retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares en el Museo del Prado<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> El estilo de este dibujo ha permitido a Jonathan Brown relacionarlo con otro del Conde-Duque de Olivares de la Escuela de Bellas Artes de París ("A Portrait Drawing by Velázquez", *Master Drawings*, 1976, pp. 46-51). En este último, Olivares aparece de frente no conservándose obra en lienzo que corresponda.

<sup>59</sup> Ver McKim-Smith, G.: "On Velázquez's Working Method", *The Art Bulletin*, 1979, dic, p. 602. Otro cuadro de Velázquez del que se conservan múltiples versiones es el "Retrato del Arzobispo Fernando de Valdés y Llanos"; De hecho, el más completo que ha llegado a nosotros, en colección privada madrileña, se tiene por copia del original perdido. Por último, se conserva, por testimonios indirectos otro dibujo que ayudó a Velázquez a realizar un retrato. Camón Aznar publicó la copia del dibujo que hizo Velázquez para el retrato de Simón de Rojas. Como copia consta en una inscripción la cual atribuye Camón a Mazo, aunque no podamos pronunciarnos al respecto ("Copia de un dibujo de Velázquez", *Goya*, julio-agosto 1970, nº 97, pp. 30-31).

<sup>60</sup> Existe una versión de "Las Meninas" que poseyó Jovellanos (Cardenal Iracheta, M.: "Textos de Jovellanos", *Revista de Ideas Estéticas*, 1947, V, nº 18, pp. 235-239); para Enriqueta Harris, fue pintada por Mazo ("Las Meninas at Kingston Lacy", *The Burlington Magazine* 1990, 132, pp. 125-30.) Matías Díaz Padrón (Diario "El Mundo" 16-10-1997 y Dominical 19-10-1997) defiende la autoría de Velázquez basándose en documentos encontrados por él mismo.



En el inventario de los bienes de Velázquez realizado tras su fallecimiento, se encuentra el siguiente cuadro: "*El Rey nro. Sr. en vn caballo castaño, de bara de alto*"<sup>61</sup>, sin duda en relación con el que el pintor de Cámara pintara para el Salón de Reinos del Buen Retiro<sup>62</sup>. Por lo que se refiere al motivo, no es descabellado pensar en la seguridad que le daba a Velázquez la elaboración de un modelo sobre el que trabajar, con independencia de que, al pasarlo a un tamaño mayor, modificara perfiles y continuara experimentando sobre la marcha -de ahí los arrepentimientos que se observan en la pintura del Prado- y ello debido a que donde Velázquez sí pinta "a la prima" es en el encaje de las figuras; el hecho de que no utilice cuadrícula para situar a la figura en el lienzo grande, le lleva a modificar las posturas.

El otro cuadro que presenta estas características es el del Conde-Duque de Olivares a caballo. Por lo que respecta al retrato ecuestre del Museo del Prado, López-Rey recoge varias versiones (nº 212 a 215 de su Catálogo). En concreto, la número 215 de su Catálogo, hoy en paradero desconocido, se consideraba el boceto original para el cuadro grande<sup>63</sup>. Por otra parte, resulta difícil pensar que Olivares se dejara retratar sin más, de una manera diferente de lo habitual, sin haber visto el resultado previo y resulta más difícil aún enfrentarse a un lienzo en blanco, de las dimensiones del del Prado para realizar un retrato de una personalidad de la talla del Conde-Duque, careciendo de boceto o estudio en que apoyarse. El cuadro pequeño iría acompañado, con toda seguridad, de otros de caballos de distintos colores para que Olivares eligiera el que más le gustaba y a esta razón responden los cuadros de caballos sin jinete, uno de ellos en el Patrimonio Nacional y otros desaparecidos<sup>64</sup>.

La dificultad del retrato del Conde-Duque se adivina a través de las radiografías hechas a la obra<sup>65</sup>. Aunque se aprecian en otros retratos del principio, es, prácticamente en el único donde los trazos blancos que encajan la figura están tan marcados, prueba inequívoca

<sup>61</sup>Ver Varía Velazqueña, II, p. 399.

<sup>62</sup>Otro cuadro en relación con el del Buen Retiro, hoy en el Museo del Prado, es el que se encuentra en la Galería Pitti, de Florencia. Existen múltiples copias y ninguna presenta los añadidos laterales con que conocemos este cuadro en la actualidad de lo que se deduce que los añadidos son posteriores (Ver López-Rey, 1963 nº 187-197).

<sup>63</sup>La versión (0,46 x 0,39) puede ser la que trajo en 1845 el Marqués de Salamanca considerada como el boceto original para el cuadro grande. Se encontraba en la colección del Infante Don Luis de Borbón (1727-1785), luego estuvo en manos de su hija, la Duquesa de San Fernando, de Isabel II, del Duque de Montpensier y hoy se encuentra en paradero desconocido.

<sup>64</sup>En el inventario de los bienes de Velázquez realizado tras el fallecimiento del pintor de Cámara (Varía Velazqueña, 1960, II, nº 209, p. 399) se encontraron tres retratos de caballos (nº 578, 579, 580, respectivamente): "*Otro lienço grande, de un caualllo blanco, sin figura. Otro lienço grande, con un caualllo castaño. Otro lienço grande, con un caualllo rucio*". Sobre el caballo blanco de la Colección del Patrimonio Nacional, ver Contreras y Ayala, Juan -Marqués de Lozoya-: "El 'Caballo blanco' de Velázquez", Varía Velazqueña, 1960, I, pp. 323-327. A ellos hay que unir las versiones existentes en los inventarios de los discípulos de Velázquez, Martínez del Mazo, Antonio Puga o Francisco Burgos Mantilla.

<sup>65</sup>Ver Garrido, C.: "Velázquez. Técnica y evolución", Museo del Prado, 1992, p. 310. (También de la misma autora: "Estudio técnico de Velázquez a través de la radiografía", en "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, Madrid, 1991, CSIC, pp. 161-169). En la radiografía del cuadro del Prado se observan modificaciones en la posición del sombrero de Olivares así como en la cabeza del caballo y en la gualdrapa de éste, lo que podría llevar a pensar que fue primero el cuadro grande que el pequeño. No obstante, Velázquez modificaba continuamente sus obras y bien pudo, una vez aprobado el boceto, cambiar las posiciones en el grande para, con posterioridad, volver al proyecto original.

de lo complicado de la pintura, como aseguraba Pacheco y de que la dificultad radicaba en el encaje realizado por Velázquez sin cuadrícula<sup>66</sup>.

El tercer grupo, dentro de esta clasificación que venimos analizando, está formado por los retratos de la Familia Real. En este caso, al igual que sucedía con los de personajes ilustres (Papa Inocencio X, Cardenal Borja), Velázquez se enfrentaba a la imposibilidad de tenerlos posando siempre que quisiera y ello por varios motivos: las numerosas ocupaciones de éstos que les impedían estar a disposición del pintor de Cámara siempre que ésta lo necesitara; la abundancia de retratos salidos de la mano de Velázquez y de sus colaboradores para hacer frente a todas las demandas (Alcázar, Familias Reales extranjeras, lugares públicos y privados) sin olvidar otros motivos de carácter personal<sup>67</sup>. La solución del pintor de Cámara para solventar estos impedimentos fue hacer cabezas -bosquejos- luego utilizados en los retratos de gran formato.

Una observación del conjunto de la obra velazqueña nos muestra la existencia de estos bosquejos, es decir, bocetos de color terminados. En este sentido, Enriqueta Harris y John Elliott defienden la existencia de un retrato de la Reina María de Hungría anterior al que Velázquez realizara en Nápoles, basándose en documentos encontrados en el Archivo General de Simancas<sup>68</sup>. Se trata de una carta, con fecha de 21 de octubre de 1628, en la cual se le piden a Velázquez retratos de toda la Familia Real para enviar al Rey de Hungría a través del Conde de Castro quien marchaba a un encuentro con el Emperador. La misiva está firmada por Olivares quien considera esta iniciativa como algo muy apropiado. E. Harris estima que el retrato pequeño de la Reina de Hungría (nº 1187 del Museo del Prado) es, en realidad, un estudio, hecho por Velázquez y destinado a su taller, donde, junto con bocetos del resto de la Familia, serían utilizados con posterioridad. Idéntica finalidad pudo tener el retrato pequeño de Felipe IV con armadura, también en el Prado (nº 1183) y una cabeza de Isabel de Borbón, hoy en el Salón de Retratos del Monasterio de El Escorial y considerado copia de Villandrande (nº 10014149 del Inventario). Los dos retratos femeninos son idénticos en cuanto a tratamiento y composición con lo que no tiene sentido atribuir el de la Reina al anterior pintor de Cámara, de estilo totalmente distinto. Desafortunadamente, los del resto de componentes de la Real Familia -Don Carlos y Don Fernando- si los hubo, han desaparecido.

Con la cabeza de Felipe IV, Velázquez pintó el retrato del Rey con armadura, de Sarasota (Ringling Museum) donde se encuentra una imagen debajo, también la utilizó para el que se encuentra en el Prado, vestido de negro (nº 1182) y el de Boston (Isabelle Stewart Gardner Museum). El boceto de Isabel de Borbón le sirvió al pintor de Cámara para hacer la cabeza del retrato ecuestre del Prado, típicamente velazqueña y distinta en tratamiento a las de Felipe III y Margarita de Austria; a su vez, con ella realizaría el cuadro en el que aparece la Reina de cuerpo entero, en colección particular de Nueva York y del de Copenhague

<sup>66</sup>Pacheco es también el responsable último de esta manera de retratar al Conde-Duque al defender una representación concreta de los caballos. Ver, en este sentido, el epígrafe anterior sobre Pacheco y Velázquez.

<sup>67</sup>No hay que olvidar la disposición a ser retratada de la Familia Real: por una parte las reinas Isabel de Borbón y Mariana de Austria quienes no eran muy aficionadas a los retratos y de otro lado en propio Felipe IV quien, al final de su vida no deseaba ser retratado por Velázquez por no verse envejecer (Ver Pérez Sánchez, A.E.: "Velázquez y su arte", en "Velázquez", 1990, p. 53).

<sup>68</sup>Harris, E. y Elliott, J.: "Velázquez and the Queen of Hungary", *The Burlington Magazine*, 1976, January, nº 118, pp. 24-26, publican el protocolo del Archivo General de Simancas con la referencia 21 oct. 1628. Estado, Legajo 2328/132 que les sirve para defender su idea.

realizaría la cabeza, dejando el traje a otro colaborador que bien pudo ser Juan de la Corte u otro pintor de estilo semejante<sup>69</sup>.

La cabeza de la Reina de Hungría le permitió pintar otra serie de obras como la de Berlín (Staatliche Museum) o la de Praga (Národní Museum) mientras que los vestidos saldrían de la mano de un ayudante<sup>70</sup>.

El acabado de estos cuadros de pequeño formato, se pudo deber a la importancia de los retratados y a ser las primeras obras de Velázquez en Madrid ya que, a medida que va evolucionando, este tipo de composición se va viendo mucho más inacabado, más boceto en sentido estricto sin olvidar que Velázquez, a medida que iba ganando en importancia, gozaba de mayor libertad de actuación, lo que se iba traduciendo en una manera de trabajar más suelta. Otros casos similares nos los encontramos en la cabeza de la Infanta M<sup>a</sup> Teresa del Metropolitan Museum o la de la colección Lehman de Nueva York; la de la Reina Mariana de la colección Rothschild (París), o las del Monarca realizadas al final de su vida, teniendo en cuenta que, en estos últimos casos podemos estar ante auténticos retratos destinados a sitios oficiales. Mazo, a su vez, hizo algo similar con Mariana de Austria y así tenemos distintas versiones del mismo modelo<sup>71</sup>.

Otra posibilidad a la hora de retratar a la Familia Real consistía en pintar una cabeza y luego volver sobre ella. Este método lo conocemos gracias a los estudios reflectográficos realizados a la obra velazqueña mediante los cuales se han encontrado cabezas subyacentes en algunos de sus retratos y, dado que no es exclusivo de un solo cuadro, hemos de pensar en una manera de trabajar propia del artista quien se limitó a seguir un procedimiento de la época<sup>72</sup>. Estas cabezas serían tomadas de retratos anteriores, de ahí que el modelo aparezca algo más joven y faltaría asignarle los años adecuados, para lo cual bastaría una sola sesión. Las cabezas subyacentes podrían ser iniciadas por discípulos o colaboradores ya que sólo se trataba de una copia de un original anterior siendo trabajados por Velázquez, responsable completo del resultado último.

Gridley McKim-Smith y Richard Newman quieren ver una cabeza debajo del retrato pequeño de Felipe IV con armadura del Museo del Prado (nº 1183) y la relacionan con el bosquejo encontrado en el retrato del Monarca vestido de negro en el mismo Museo (nº 1182)<sup>73</sup>. Dado que la cabeza escondida del cuadro grande no se parece a otros retratos realizados por Velázquez, bien pudo ser que el pintor utilizara un lienzo ya usado previamente y pasara la cabeza pequeña al grande puesto que estas dos sí son idénticas.

<sup>69</sup>De esta colaboración ya contamos, como precedentes, con los retratos del Salón de Reinos. Todos serán estudiados en el capítulo dedicado a Juan de la Corte.

<sup>70</sup>Existe otra versión de este retrato en la Hispanic Society de Nueva York, en colección Salamanca, Madrid aunque es de más difícil atribución.

<sup>71</sup>Esta forma de trabajar -pintar las cabezas dejando el resto a otros- bien le pudo granjear críticas a Velázquez. En este sentido se podría interpretar la que recoge Palomino: *"dijole un día Su Majestad, que no faltaba, quien dijese, que toda su habilidad se reducía a saber pintar una cabeza; a que respondió: Señor, mucho me favorecen porque yo no sé, que haya quien la sepa pintar"*, (ed. 1988, p.264).

<sup>72</sup>El trabajo más completo, en este sentido, ha sido realizado por Carmen Garrido: "Velázquez. Técnica y evolución", Museo del Prado, 1992. Publicado también por el Museo del Prado: Gridley McKim-Smith y Richard Newman: "Velázquez en el Prado", Madrid, 1993. Sería de desear un estudio completo de la totalidad de la obra del pintor lo que contribuiría a desvelar muchas incógnitas.

<sup>73</sup>op. cit., pp. 76-77.

En el retrato del Cardenal-Infante vestido de cazador (nº 1180 del Museo del Prado), hay una cabeza en sentido contrario de la definitiva y también aparecen correcciones en el cuello del modelo; aquí nos encontramos, con toda seguridad, ante la reutilización de un lienzo sin olvidar que el Infante poseía pintor de Cámara propio y, tal vez, Velázquez estuviera obligado a utilizar sus diseños que, al no gustarle, desechaba y pintaba en otro lugar<sup>74</sup>. La cabeza del Príncipe Baltasar Carlos, cazador (nº 1189) presenta algunos rasgos que difieren de la presente en la radiografía, aunque tal vez se trate de algún efecto de las sombras<sup>75</sup>. El retrato de la Reina Mariana de Austria (nº 1191, Museo del Prado) fue hecho sobre otro de Felipe IV<sup>76</sup>. El de Felipe IV con un león a los pies presenta una modificación en la posición final de la cabeza<sup>77</sup>. Y como apuntábamos al principio, también el de Sarasota presenta una imagen debajo. Por último, en "La Infanta Margarita" de la Colección Alba de Madrid, que aquí atribuimos a Mazo con reservas, los rasgos del bosquejo difieren del resultado último<sup>78</sup>.

Mención especial merecen "Las Meninas", obra considerada siempre como la culminación del efecto fotográfico e instantáneo, totalmente cuestionado por los Rayos X<sup>79</sup>.

Este método fue empleado también por Martínez del Mazo en cuyo retrato de la Infanta Margarita del Museo de Bellas Artes de Budapest (nº 6708) se aprecia, mediante Rayos X, una cabeza realizada tres o cuatro años antes<sup>80</sup>. Este dato nos corrobora la existencia de este procedimiento como algo propio del taller. Carecemos de análisis de estas características aplicados a las obras de otros "velazqueños". No obstante, gracias a la existencia de inventarios, como el de Antonio de Puga y el de Francisco Burgos Mantilla, ambos estudiados en sus capítulos correspondientes, sabemos que trabajaban con borradores o bocetos previos e, incluso, repetían los mismos temas ya que se han encontrado en los distintos inventarios repetidos (uno de los temas comunes a los inventarios de Mazo, Puga y Burgos Mantilla es el caballo blanco).

Otra característica de la obra velazqueña son los múltiples arrepentimientos y correcciones. Es aquí donde encontramos una justificación a la "pintura directa" que practicaba Velázquez. El hecho de que en las radiografías realizadas a los cuadros del artista no se hallan descubierto los trazos característicos de las cuadrículas utilizadas por los pintores para encajar las figuras, nos indica que el sevillano atacaba directamente el lienzo, es decir, situaba los objetos en la tela sin necesidad de plantillas, aunque tal vez utilizara algo parecido al papel de calcar, y ello con independencia de las pruebas realizadas anteriormente. Esto explica el abundante número de sombras que encontramos en los lienzos de Velázquez. Pacheco decía que el encaje de la figura era lo más difícil de la obra y es donde se perciben

<sup>74</sup>Garrido, op. cit., pp. 392-401.

<sup>75</sup>op. cit., p. 404 se puede ver la radiografía que difiere del resultado final.

<sup>76</sup>op. cit., pp. 530-531. Esto justifica que no sea el primer retrato realizado de la Reina Mariana. En este sentido, ver el catálogo de Mazo y los retratos que, de la reina, salieron de su mano.

<sup>77</sup>op. cit., p. 540.

<sup>78</sup>op. cit., p. 566.

<sup>79</sup>op. cit., p. 579-591. Beruete decía a propósito de este cuadro: "No hay arrepentimientos, cuando algo sale mal, lo borra [Velázquez] y lo vuelve a hacer" (1922, pp. 36-39).

<sup>80</sup>Catálogo de la exposición "Obras Maestras del Arte Español del Museo de Bellas Artes de Budapest", Madrid, Bilbao, 1997, p. 116.

más arrepentimientos en la obra del pintor de Cámara<sup>81</sup>. En esto el artista también evolucionó, a través de las radiografías se observa como los trazos blancos de los contornos, fuertemente marcados en los primeros retratos, van desapareciendo con los años y su pintura se vuelve más libre.

Existen otras obras donde el artista participó al igual que cualquier otro pintor al frente de un taller con múltiples colaboradores. El abanico de posibilidades es muy amplio: nos hemos referido a los cuadros empezados por Velázquez y en los que pudo participar algún discípulo de manera muy puntual; otro caso estaría formado por aquellas obras comenzadas por el sevillano, continuadas por otras manos y rematadas por el maestro, es el caso del retrato de la Infanta Margarita del Museo del Louvre donde Velázquez pudo ejecutar la cabeza, dejar el cuerpo a algún colaborador, consideramos que Mazo, y terminarlo él con unos toques de pincel en los adornos del vestido y de las mangas, los cuales son exclusivos del pintor de Cámara. Por último, ha de existir algún cuadro salido de la mano del sevillano pero difícilmente atribuible. En este sentido, hemos de recoger el testimonio de un colega de la época, Jusepe Martínez, quien nos cuenta lo siguiente acerca de un retrato hecho por Velázquez: *"Hecha que fue la cabeza, para lo restante del cuerpo, por no cansar a la dama, lo trajo a mi casa para acabarlo. Viéndolo la dama, le dijo que por ningún caso había de recibir tal retrato y preguntándole su padre en qué se fundaba, respondió: que en todo no le agradaba, pero en articular que la valona que ella llevaba cuando la retrató era de puntas de Flandes muy finas [...]"*<sup>82</sup>. Si Velázquez terminó este cuadro según el gusto de la dama y se conserva, estaríamos ante una obra encuadrada dentro del calificativo "velazqueño" pero a la que nadie se atreve a considerarla como salida de la mano de este pintor exclusivamente.

Lo estudiado en el apartado presente nos permite llevar a cabo una reordenación de las obras catalogadas bajo el epígrafe de "velazqueñas" al establecer un método de trabajo riguroso y sistemático que puede aplicarse tanto al maestro como a los colaboradores. Este procedimiento posibilita la atribución de numerosos cuadros en los que hay dudas de autoría precisamente por desconocer, hasta ahora, como podían trabajar Velázquez y sus discípulos. El hecho de que el pintor de Felipe IV realizara bocetos previos no tendría porqué ser tan extraño ya que todos lo hacían. Velázquez pintaba lo principal de los cuadros y dejaba a sus discípulos el resto. A partir de este presupuesto es mucho más lógico y se pueden entender más fácilmente los distintos estilos - o manos- que se ven en las obras de estos autores y también se entiende mejor la distribución por temas o géneros que estudiaremos a continuación.

### La situación personal del pintor de Felipe IV

Diego de Velázquez no fue sólo pintor de Cámara de Felipe IV. Con su llegada a Madrid, el sevillano comenzó una carrera burocrática paralela a la artística que le llevó a

<sup>81</sup>Peter Cherry, al estudiar retratos del Rey o de Olivares hechos por Velázquez o su taller para colecciones privadas justifica la no existencia de arrepentimientos por tratarse de réplicas de un original perdido, lo que abunda en la teoría de que Velázquez componía en los primeros ejemplares que realizaba sobre un tema determinado (*The Burlington Magazine*, 1991, pp. 108-115).

<sup>82</sup>Jusepe Martínez: "Discursos practicables...", tomado de Gállego, J.: "Diego Velázquez", Barcelona, 1988, p. 159.

ocupar distintos puestos desde ujier de Cámara (7 de marzo de 1627) hasta Aposentador de Palacio (16 de febrero de 1652), en el desempeño del cual fallecería el 6 de agosto de 1660<sup>83</sup>. A éstos hay que unir los cargos relacionados con la decoración de los Sitios Reales, a los que nos hemos referido en el capítulo anterior, lo que sitúa a Velázquez a las órdenes de un "taller" en un sentido extenso del término. Si a ello añadimos los viajes que hizo por su cuenta y los realizados al servicio del Rey, tenemos a una persona bastante ocupada y necesitada de ayudantes en quienes delegar parte de sus responsabilidades.

Otro factor importante a la hora de analizar la figura del sevillano es su deseo de alcanzar prestigio<sup>84</sup>. Hemos de recurrir a Pacheco quien, en su libro, dedica varios capítulos a glosar las honras y honores que recibieron los más excelsos pintores de todos los tiempos<sup>85</sup>. Miguel Ángel, Tiziano, Sánchez Coello, Navarrete el Mudo ..., desfilan por las páginas del tratado así como los privilegios y atenciones que gozaron procedentes de reyes, papas y grandes señores. Como no podía ser menos, también se hace eco de la situación de su propio yerno en la corte de Felipe IV, de los privilegios alcanzados y el especial tratamiento de que fue objeto por parte del Rey quien tenía silla en el obrador para verle pintar<sup>86</sup>.

Prescindiendo de los honores y títulos recibidos por artistas ya fallecidos, a Velázquez le hubieron de influir determinados nombramientos de personas muy próximas a él. En concreto, a Juan Bautista Crescenzi, arquitecto del Palacio del Buen Retiro, donde participó Velázquez en la decoración muy próximo a los grandes responsables de la misma, como Olivares o Rioja, el Rey le concedió el título de Marqués de la Torre y le dió el hábito de Santiago, en 1626. En este mismo año, el 29 de enero de 1626, Ribera recibía de Urbano VIII, la Cruz de caballero de la Orden de Cristo de Portugal; años después, en 1630, Velázquez visitó al artista en Nápoles, ya encumbrado y pensando que la edad que los separaba era de tan solo ocho años; en ese momento era Virrey de Nápoles el III Duque de

<sup>83</sup>En este sentido, Manuel Espadas ("Velázquez y el abasto de leña a las reales cocinas", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1976, XII, pp. 123-128 aporta un documento por el que se ve al pintor velando por la buena marcha de las cocinas reales.

<sup>84</sup>Matías Díaz Padrón en su análisis del cuadro de David Teniers "La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas" (C. 1,06 x 1,29, Museo del Prado, nº 1813), quiere ver un paralelismo entre este cuadro y "Las Meninas" señalando que la intención última de ambas obras radica, no sólo en la valoración de la colección de pinturas de un personaje poderoso y de éste en cuanto coleccionista, sino que también se pretende la aceptación social y estimación de los servicios del pintor. Catálogo de la Exposición: "David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas", Madrid, 1992, pp. 56 y 58). Un apartado muy interesante dentro de este capítulo dedicado al prestigio de nuestro artista es la envidia que parece ser le tenían sus contemporáneos. En este sentido se pronuncian varios testigos en la información sobre las calidades de Don Diego para la obtención del hábito de Santiago, como son Francisco Vergés, suegro de Palacios o Juan Fernández Gandía, natural de Burgo. Este testigo, además, nos dice que conoció al pintor en Roma "treinta años ha" adonde Felipe IV le envió a besar el pie de Su Santidad Urbano VIII, porque éste deseaba conocerle "por hombre e insigne y de los mayores que a tenido la pintura". Francisco Gutiérrez Cabello aduce que era envidiado "por haver llegado a la altura y valimiento en que se halla y la tiene por bien merecida porque es de los mas primorosos hombres que a tenido el arte y justamente merece lo que tiene y aun le parece poco al testigo" (Varia Velazqueña, 1960, II, pp. 331-332, testigos nº 89, 93 y 94). Cruzada Villamil se hace eco de la envidia que le tenían pintores como Carducho o Caxés ("Anales...", 1885, pp. 41-43). Este sentimiento debió de hacerse más extenso, a juzgar por los testimonios de la información de calidades que hemos recogido anteriormente y afectar a más personas y pudo estar relacionado con el embargo que sufrieron los bienes del pintor tras su fallecimiento.

<sup>85</sup>Ver Pacheco, F.: "Arte de la Pintura", ed. 1990, pp. 142-213.

<sup>86</sup>op. cit., p. 202-213. También Palomino, ed. 1988, p. 224.

Alcalá, amigo de Pacheco y muy posiblemente de Velázquez, cuya relación hemos estudiado en el capítulo anterior. Por último, antes de marchar el sevillano a Italia por vez primera, recibió en Madrid la visita de Rubens, recién nombrado caballero por Carlos I de Inglaterra (1629). En Roma, hubo de entrar en contacto con otro de los grandes del momento, Bernini, armado caballero en 1621. Es imposible que este contacto no se realizara ya que al joven español, llegado de Madrid bajo la influencia de Rubens, no le tuvieron que pasar desapercibidas la importancia y fama de que gozaba este artista, sin olvidar que Bernini fue miembro de la Academia de San Lucas, donde ingresó Velázquez en su segundo viaje a Roma, a la vez que lo hiciera en la Congregación de Virtuosos del Panteón. Desgraciadamente, no conservamos muchos datos de este encuentro, salvo los autorretratos de Bernini donde la mayoría de autores se hacen eco de la influencia de Velázquez<sup>87</sup>. Posiblemente, fueran cuestiones políticas las que obligaron a silenciar este contacto al servir a adversarios, sin embargo, es imposible que, dos artistas de tal categoría no llegaran a encontrarse, viviendo en la misma ciudad e, incluso, residiendo Velázquez en el Vaticano. Por otra parte, se ha venido haciendo poco hincapié en estos nombramientos en la Ciudad Eterna los cuales elevaban al sevillano a un nivel no alcanzado por ningún artista español del momento, a la vez que le colocaban en situación pareja a los tan admirados artistas italianos.

Estos artistas que hemos comentado, especialmente, Rubens y Bernini, poseían grandes talleres con abundante número de colaboradores, lo que hubo de dejar su huella en Velázquez<sup>88</sup>. Sin olvidar que Don Gaspar de Fuensalida, en su testimonio sobre las calidades de Don Diego, dijo que el propio Rubens consideró a Velázquez "*el mayor pintor que ay ni a havido en Europa*"<sup>89</sup>. No ha de ser casualidad que, tras su regreso de su primer viaje a Italia, se formase el gran taller. En los años 30 la hija de Velázquez contrae matrimonio con Martínez del Mazo, pintor que siguió los pasos de su suegro, tanto en el mundo de la Pintura como en la carrera burocrática. De esta época es posiblemente, el contacto con Pareja: Velázquez, ya encumbrado, quiere, al igual que otros artistas del momento, un criado a su servicio<sup>90</sup>.

El prestigio de Velázquez, también le vino de su apellido. Juan Carreño de Miranda, en su declaración como testigo en la información de calidades del sevillano para la obtención del título de Santiago, nos cuenta que un día que fue a buscar a Don Diego al Alcázar, le estaba esperando a éste un caballero de Calatrava, apellidado Morejón Silva, quien dijo ser primo del sevillano<sup>91</sup>. Nicolás de Villacís trabajó para un Diego Fernández de Silva, vecino y jurado de la ciudad de Murcia<sup>92</sup>. Este señor era, a su vez, primo de Doña Catalina Rodríguez de Silva y Diego y Antonio Álvarez de Silva, vecinos de Madrid. La relación se extiende a los Fernández, Álvarez y Rodríguez de Silva, vecinos de Murcia, Jerez, Sevilla y Madrid. Sebastián Martínez Domedel, quien ha sido considerado tradicionalmente discípulo de

<sup>87</sup>Palomino (ed. 1988, p. 237), al hablar del segundo viaje de Velázquez a Italia, dice que en Roma entró en contacto con varios artistas, entre ellos Algardi y el "caballero Bernini".

<sup>88</sup>Tampoco sería extraño que Velázquez, al igual que Rubens, hubiera ejercido de Embajador. En su primer viaje a Italia, entregó unas cartas al Cardenal Julio Sacchetti, quien había sido antes Nuncio en España (Palomino, ed. 1988, p. 220). En su segundo viaje, fue, encargado por el Rey, a comprar obras de arte (sobre este segundo viaje y la opinión que tenían de él algunos italianos, ver Pita Andrade, 1960, p. 403 y ss.).

<sup>89</sup>Varia Velazqueña, 1960, II, p. 333.

<sup>90</sup>Ver capítulos dedicados a cada uno de los nombres recogidos aquí.

<sup>91</sup>Varia Velazqueña, 1960, II, p. 329.

<sup>92</sup>López Jiménez: "Don Nicolás de Villacís Arias, discípulo de Velázquez", *B.S.E.A.A.*, Valladolid, 1964, XXX, p. 199.

Velázquez, aunque llegó a Madrid tras el fallecimiento del pintor de Cámara, está en contacto con personas de origen portugués, en concreto de San Juan de Afoz, jurisdicción de Oporto, lo que nos permite relacionarlo con el posible origen paterno de Velázquez; además, estos señores parece ser poseían un cierto nivel social<sup>93</sup>. Por otra parte, existen varias personas con este apellido relacionadas con Velázquez y su familia: Doña Isabel de Silva es madrina de Diego Jacinto, uno de los nietos del pintor, bautizado el 29 de mayo de 1642 y para la cual apuntamos la posibilidad de que fuera otra hija del matrimonio Velázquez<sup>94</sup>; un Juan Nieto de Silva firma como testigo en un arrendamiento que realiza Martínez del Mazo, en 1644, a una tal Elena de Mendoza, en la calle de San José, parroquia de San Martín<sup>95</sup>.

Otra cuestión que mencionan tanto Pacheco como Palomino a la hora de encumbrar a un artista, son los regalos que recibe de grandes personalidades. Haciendo un repaso de los recibidos por Velázquez, Palomino cita una cadena de oro que le regaló el Duque de Módena en 1638, la cual se solía poner Velázquez algunas veces al cuello, *"como era costumbre en los días festivos de Palacio"*<sup>96</sup>. Inocencio X le envió una medalla de oro, con su efigie, pendiente de una cadena<sup>97</sup>; el Duque de Gramont, en 1659, también le regaló un rico reloj de oro, por haberle enseñado el Alcázar y las residencias de otros Grandes<sup>98</sup>. Juan Carreño de Miranda, en su declaración en el proceso de Velázquez, alude al retrato que del Cardenal Borja pintara Velázquez siendo aquél arzobispo de Toledo, del que no cobró nada, recibiendo, a cambio, un peinador, "muy rico" y algunas alhajas de plata<sup>99</sup>. Esta situación parece contrastar, aparentemente, con el dinero que, sabemos, cobró, al menos al principio de su carrera. En 1623, por el retrato que hizo del Príncipe de Gales recibió de éste la suma de cien escudos<sup>100</sup>. Conservamos facturas de cuadros pintados por este artista, como por ejemplo la que lleva fecha de 4 de diciembre de 1624, cuando Velázquez firma un recibo por el cual cobra ochocientos reales, que le entrega la viuda de Pérez de Araciel, como anticipo por los retratos del rey Felipe IV, del Conde de Olivares y del esposo de la dama<sup>101</sup>. Otros documentos de pago fueron publicados por M<sup>a</sup> Luisa Caturla, en concreto los relacionados con la decoración del Buen Retiro; en los que se refieren a Velázquez expresamente, no se citan los nombres de las obras, sino que se hace mención a las *"pinturas que dio para adorno del quarto Real del buen Retiro"* o *"las pinturas que a dado y otras que hace para*

<sup>93</sup> El 29 de abril de 1662, Don Francisco Domedel, criado del Duque de Lerma, residente en Madrid, da su poder a Sebastián Martínez Domedel, vecino y residente en la ciudad de Jaén, para que en su nombre haga información de cómo es hijo legítimo de Francisco Domedel y de Catalina Ferrer, difuntos, naturales su padre de Jaén y su madre de San Juan de Afoz, jurisdicción de *"Aporto"* (Portugal), en orden a su nobleza y calidad y la de sus abuelos paternos y maternos. Del 24 de septiembre de 1665 se conservan las capitulaciones matrimoniales de Don Francisco Domedel Ferreira, caballero de la orden de Cristo, hijo de Francisco Domedel y de Doña Catalina Ferreira, con Doña Margarita de Almeida y Arce, hija de Antonio de Arce, escribano de Cámara del Consejo de Portugal y de Doña Beatriz Man (Ver Mercedes Aguiló, 1978, pp. 94-95).

<sup>94</sup> Ver epígrafe "Posible existencia de otra hija de Velázquez y Juana Pacheco" en el capítulo dedicado a Martínez del Mazo.

<sup>95</sup> Ver Aterido Fernández, A.E.A., 1998, p. 290.

<sup>96</sup> Ver Palomino, ed. 1988, p. 225.

<sup>97</sup> op. cit., p. 238.

<sup>98</sup> op. cit., pp. 261-262.

<sup>99</sup> Ver epígrafe dedicado a Sebastián Martínez Domedel dentro de capítulo "Más supuestos discípulos".

<sup>100</sup> Palomino, ed. 1988, p. 214.

<sup>101</sup> El documento no se encuentra en Granada, como se recoge en la *Varia Velazqueña*, II, p. 224, sino en el Metropolitan Museum de Nueva York.



*buen Retiro*"<sup>102</sup>. Este recibo hay que unirlo al que también publicó M<sup>a</sup> Luisa Caturia según el cual Velázquez concertó la compra de siete paisajes de Gonzalo Martín para el Buen Retiro, con Francisco Gallego, familiar del Santo Oficio de Toledo, como fiador de las personas y herederos de dicho desconocido pintor <sup>103</sup>. Enriqueta Harris dio a conocer, en 1980, una relación de gastos de pinturas y "*otras cosas*" que se compraron con dinero de gastos secretos para el adorno del Buen Retiro durante las fiestas de San Juan y San Pedro del año 1634. El asiento n<sup>o</sup> 3 de dicha partida de cuentas hace referencia a los más de 1.000 ducados "*de a 11 reales*" que recibió "*Diego Belazquez Pintor de Cámara de S.M., por el precio de 18 quadros de pinturas que fueron la Susana de Luqueteo, un original de Bassan, la Danae de Tiziano, el quadro de Joseph, el cuadro de Bulcano, cinco ramilleteros, quatro paysicos, dos bodegones, un retrato del Principe nuestro Señor y otro de la Reyna nuestra Señora, tasados por Francisco de Rioja en la dicha cantidad*"<sup>104</sup>. Aquí nos encontramos con cuadros que son de Velázquez y con otros que no lo son. Por otra parte, su yerno Martínez del Mazo recibió 1480 reales, en 1648, por seis pinturas nuevas para la Pieza Ochavada "*y otros adornos en alguna de las demás*"<sup>105</sup>. Podemos pensar que son obras suyas, sin embargo, la palabra "adornos", en los inventarios del XVII, hace referencia a estatuas y otro tipo de objetos decorativos. Nos encontramos, con toda posibilidad, ante un tipo de trabajo desempeñado por ambos pintores en el cual, adquirirían obras de arte en nombre del Rey, adelantando, en algunos casos, el dinero. Tendremos que esperar a la aparición de nuevos documentos de pago; por el momento, lo que deducimos es que Velázquez cobró por sus pinturas al principio de su carrera y, paulatinamente, con su ascenso burocrático y la consecución de recursos económicos por otros medios, los cuadros cobrados fueron los adquiridos para la decoración de los Salones Regios, mientras que él utilizaba sus retratos para la obtención de privilegios los cuales obtenía ya sólo por la categoría del modelo.

Otra muestra del prestigio alcanzado por Velázquez es que éste se sitúa por encima de todos los artistas del momento. En este sentido se pronuncia Pacheco cuando recoge el testimonio de Olivares según el cual Velázquez sería el único que retrataría al Rey y los demás retratos se mandarían recoger<sup>106</sup>. Hay que pensar que en los grandes proyectos decorativos del momento, Velázquez se encuentra a la cabeza. En el Palacio del Buen Retiro es él el encargado de realizar los retratos del Monarca y de su hijo, por encima de los otros pintores; en la Torre de la Parada, los retratos de la Familia Real corren a cargo de Velázquez, ni siquiera un pintor de la categoría de Rubens, los realiza, a pesar de que a él se le encomienda el grueso de la decoración. Otro aspecto que ha podido llegar a favorecer la idea de que el sevillano no tuviera taller, ha sido el hecho de que retratase a todas las personalidades del momento, a pesar de que cada uno tenía su propio pintor de Cámara. El Conde-Duque de Olivares tenía a Alonso Cano y, sin embargo, el retrato ecuestre del Museo del Prado salió de la mano de Velázquez. Cano también fue pintor del Príncipe Baltasar Carlos y, de nuevo, a Velázquez se le encargan los retratos más importantes por el destino (Buen Retiro o Torre de la Parada), incluso el propio Cardenal-Infante tuvo dos pintores de

<sup>102</sup>Ver Caturia, M<sup>a</sup> Luisa: "Cuadros de batallas...", *A.E.A.*, 1960, pp. 344-5.

<sup>103</sup>Ver el epígrafe dedicado a "La imagen de la Monarquía". Sobre el pintor de paisajes, ver Caturia, M<sup>a</sup> Luisa: "Cuadros de batallas...", *A.E.A.*, 1960, p. 336.

<sup>104</sup>Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 7797 folios 1-1v publicado por Harris, E.: "G.B. Crescenzi, Velázquez, and the "Italian" Landscapes for the Buen Retiro", *The Burlington Magazine* "1980, n<sup>o</sup> 122, pp. 562-64.

<sup>105</sup>Ver Azcárate, *A.E.A.*, 1960, p. 372.

<sup>106</sup>Ver Pacheco, ed. 1990, p. 205.

Cámara, Francisco Anete y Francisco Gómez y sólo conocemos los retratos que de él hiciera el sevillano<sup>107</sup>.

Todo lo expuesto anteriormente, nos obliga a pensar en un encumbramiento de la figura del pintor de Cámara y, condición indispensable, era la existencia de un gran taller que hiciera frente a todo el trabajo que Velázquez no pudo o no quiso atender.

### El taller de Velázquez

Que Velázquez tenía un taller es un hecho que no debe sorprendernos. No es posible que todos los pintores contemporáneos tuvieran discípulos o ayudantes menos el pintor de Cámara. En este sentido se pronuncian historiadores como el Marqués de Lozoya quien admite la existencia de un taller en el Alcázar a cuyo frente se situaba el sevillano<sup>108</sup>; también López-Rey se inclina hacia la misma posibilidad<sup>109</sup>. Ello justifica la existencia de un abundante número de cuadros salidos de su círculo pero que no son del maestro.

Los datos encontrados hasta el momento nos confirman esta hipótesis. Ya en Sevilla, contaba con un aprendiz, Diego de Melgar<sup>110</sup>. Aunque la mayoría de autores considera que fue él quien le acompañó en su primer viaje a Madrid, nos inclinamos más por su hermano Juan, también pintor y a quien nos encontramos en la capital, una vez asentado Diego en la Corte y relacionado con más artistas<sup>111</sup>. Su labor sería, tal vez, la de un oficial aunque debió de regresar a Sevilla, según se desprende de los datos conocidos hasta el momento. Un año después, según documento fechado el 19 de octubre de 1626 en Madrid, Andrés de Brizuela, de veintiún años, se convierte en aprendiz de Velázquez a partir del día de San Miguel del mismo año y por espacio de tres<sup>112</sup>. En este contrato firma como testigo Domingo Yanguas, relacionado con nuestros "velazqueños" y objeto de estudio en otro capítulo de este trabajo<sup>113</sup>. El hecho de que esté presente hace plantear a Cruz Valdovinos la posibilidad de que Yanguas formase parte del taller de Velázquez ya que era costumbre que los maestros concurrieran a las firmas de escrituras con sus colaboradores del obrador, especialmente en las relacionadas con su arte<sup>114</sup>.

Tras el regreso del primer viaje de Italia, comienza la formación del gran taller. De ser cierto el testimonio de Juan de Villegas Gallego, dorador y estofador, sevillano, quien

<sup>107</sup>Sobre ellos, ver capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez y los "velazqueños".

<sup>108</sup>Ver Lozoya, "Historia del Arte Hispánico", 1945, p. 111.

<sup>109</sup>Ver, ed. 1996, I, p. 80 y ss. También Elizabeth du Gue Trapier, se pronuncia en el mismo sentido (1948, p. 320).

<sup>110</sup>Ver "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía", 1930, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, II, p. 7.

<sup>111</sup>Los datos conservados sobre este pintor se encuentran recogidos en el capítulo dedicado a los oficiales del pintor de Cámara.

<sup>112</sup>La primera noticia al respecto la recoge Felipe Maldonado en "Episodio velazqueño, escritura inédita de asiento de un aprendiz", *Estafeta Literaria*, 1971, nº 461, pp. 4-7. Posteriormente, la menciona Cruz Valdovinos: "Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios...", en "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, 1991, pp. 99 y 100. A Andrés de Brizuela dedicamos un apartado en la sección correspondiente al taller de Velázquez.

<sup>113</sup>Ver capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez o los velazqueños".

<sup>114</sup>Cruz Valdovinos, op. cit., p. 100. En el Capítulo dedicado a Juan de Pareja recogemos algún documento en el cual éste firma como testigo junto a su señor, el pintor de Cámara de Felipe IV.

declara en la información de calidades para la obtención del hábito de Santiago<sup>115</sup>, el pintor de Felipe IV, realizó un viaje a Sevilla en 1631, justo después de llegar de Italia; el objetivo de este desplazamiento hubo de ser el de reclutar colaboradores. Como su suegro Pacheco, quiso tener un esclavo, y surge la figura de Juan de Pareja, inseparable del maestro hasta que falleció éste. Jonathan Brown publicó, en 1980, una carta de pago firmada ante el notario Benito Tapia y en favor de Hércules Bartolussi, supuesto oficial del sevillano, fechada el 4 de diciembre de 1631<sup>116</sup>. De aquí deducimos que este oficial vino de Italia con el pintor. El hecho de que sea de ese país nos proporciona una idea de lo importante que era para Velázquez el método italiano, el cual quiso implantar en su taller. La década de los treinta es prolífica en cuanto a adquisiciones: el 21 de agosto de 1633, la hija del pintor contrae matrimonio con Juan Bautista Martínez del Mazo en la iglesia de Santiago<sup>117</sup>. Con el tiempo, Juan Bautista se convirtió en el mejor y más fiel ayudante que tuvo, siempre tras él en la carrera pictórica y en la burocrática. Su importancia fue tal que pintó para varios reyes y su producción, aquí recogida, nos proporciona muestras de un artista de una elevada calidad.

También contaba con colaboradores, personas que trabajaron muy próximas a él pero de manera independiente. El más importante y más cercano fue Alonso Cano quien estuvo toda su vida relacionado con el pintor de Felipe IV, hasta el punto de que sus retratos se han confundido con los de él. Pintó para Olivares y para el Príncipe Baltasar Carlos y posiblemente, nos encontremos ante la persona que, tras su suegro Pacheco, más influyó en la manera del pintor de Cámara.

Otro colaborador importante aunque de menor nivel fue Antonio Puga. La constancia de que estaba al frente de un taller propio con un número no inferior a dos o tres oficiales nos lo presentan como una personalidad independiente pero colaborando y aprendiendo de la técnica del sevillano. Junto a él, Juan de la Corte con quien pintó los retratos ecuestres grandes de la Casa de Austria, como escribía el Embajador de Módena al Duque de esta ciudad<sup>118</sup>. Estos cuadros han sido atribuidos siempre a Velázquez con reservas, y fueron cobrados por él, según se deduce de los recibos, publicados por Caturla, y a los que hemos hecho referencia más arriba.

Dentro del apartado de discípulos, hay que citar los nombres de Burgos Mantilla, fiel al sevillano, como lo demuestra su declaración en el proceso de Santiago<sup>119</sup>. Francisco Palacios es otro de los seguidores de Velázquez de mayor calidad, a pesar de su temprano fallecimiento -partida de defunción, 27 de enero de 1652, lo que supone que vivió unos treinta años<sup>120</sup>. Su origen -sus padres eran de Espinosa de los Monteros- le ponen en contacto con Don Antonio de Pereda cuyos padres eran del mismo lugar. El suegro de Palacios, Francisco Bergés, también participó en el proceso de Santiago<sup>121</sup>.

<sup>115</sup>Ver *Varia Velazqueña*, 1960, II, nº 183, pp. 331-332. Los datos conocidos sobre este artista se recogen en el capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños".

<sup>116</sup>Ver Brown, J.: "Un italiano en el taller de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1980, pp. 207-208.

<sup>117</sup>Ver López Navío, A.E.A., 1960, pp. 387 y ss.

<sup>118</sup>Justi, II, 1953, p. 782. La cita es recogida también por M<sup>a</sup> Luisa Caturla, 1982, p. 11.

<sup>119</sup>Para la totalidad del proceso ver *Varia Velazqueña*, 1960, II, nº 183, pp. 301-377; el testimonio de Burgos Mantilla queda recogido en la pág. 330.

<sup>120</sup>Ver Barrio Moya, J.L.: "El Pintor Francisco de Palacios. Algunas noticias sobre su vida y su obra", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Univ. de Valladolid, 1987, p. 431.

<sup>121</sup>*Varia Velazqueña*, II, nº 183, p. 333, testigo nº 89.

El prestigio de Velázquez le llevó a tener discípulos reclutados entre las clases altas como es el caso de Don Tomás de Aguiar a quien Lázaro Díaz del Valle incluye en el epígrafe de "Señores y Nobles Caballeros españoles que se han entretenido en pintar y dibujar"<sup>122</sup>. Juan de Alfaro también se considera discípulo del sevillano; el contacto con Velázquez procede de la amistad existente entre Pacheco y el abuelo de éste, aunque tal vez nos encontramos con el discípulo más díscolo, ya que, según se deduce del testimonio de Palomino, no se centraba mucho en ninguna actividad; aún así, su producción pictórica es bastante abundante. Estos dos artistas trabajan para el Duque de Arcos y para el Almirante de Castilla, respectivamente. La existencia de estos patronos y la preocupación por mantener su posición de discípulos de Velázquez, nos indica que éstos, por el hecho de haber trabajado con el sevillano, eran más cotizados que los alumnos de otros artistas. Otro discípulo de origen andaluz y también de elevado nivel social fue Don Diego de Lucena, del que no hemos encontrado más datos que los publicados por Palomino<sup>123</sup>. A Don Nicolás de Villacís podemos considerarlo el alumno o colaborador frustrado; marchó a Italia, muy posiblemente aconsejado por el propio pintor de Cámara, y fue uno de los pocos españoles que sabía pintar al fresco en el siglo XVII, sin embargo no regresó a Madrid (las cartas que le escribió Velázquez debieron ser en ese sentido) con lo que su labor fue encomendada a dos italianos, Colonna y Mitelli<sup>124</sup>. A Sebastián Martínez Domedel se le ha venido considerando discípulo de Velázquez aunque, por los datos que se conservan de él, parece ser que llegó a Madrid una vez fallecido el pintor de Cámara<sup>125</sup>. Su relación hubo de ser con Cano o con Mazo; en Jaén pintó para Don Baltasar de Moscoso y Sandoval quien se convirtió después en Cardenal y Arzobispo de Toledo, por lo que hay que relacionarle con la Casa Ducal de Lerma, para la cual trabajó un pariente suyo.

Conocemos la actividad de un discípulo del yerno de Velázquez, Benito Manuel Agüero, quien pintaba paisajes y trabajaba en el obrador del Alcázar.

A este amplio panorama hay que unir los nombres de artistas del momento que guardaron relación con el pintor de Cámara, ya sea directa o indirectamente, y cuyo estilo se ha querido relacionar con él. Nos referimos a otros grandes del momento como Francisco de Zurbarán quien también guardó respeto y fidelidad por el que, seguramente, fue su amigo. Otro amigo fue Jusepe Martínez, en cuyas obras encontramos similitud con alguna de las de Mazo. Relacionados estilísticamente se encuentran José Leonardo, Antonio de Pereda, Diego Polo, Francisco Rizi y Don Juan de Carreño, estos dos últimos trabajaron también como fresquistas a las órdenes de Velázquez<sup>126</sup>. Amigos del sevillano fueron otros colegas como Angelo Nardi y Sebastián de Herrera Barnuevo, cuya fidelidad se hace presente en su testimonio en el proceso de Santiago<sup>127</sup>. Junto a éstos, hemos recogido otros nombres menos conocidos, tanto de pintores como de escultores, doradores, y arquitectos. A ellos hay que unir otros que surgirán con el tiempo. Se forma, de esta manera, una gran estructura en cuyo interior se desarrolla la actividad de un gran número de artistas de todas las especialidades, íntimamente relacionados entre sí, incluso con vínculos de parentesco o de paisanaje y en cuyo vértice se sitúa la figura de Velázquez. La admiración que profesaban hacia el pintor de Cámara se demuestra en que todos tenían influencia del mismo y todos querían relacionarse

<sup>122</sup> Ver Lázaro Díaz del Valle: "Epílogo ...", apud, Sánchez Cantón: "Fuentes ...", 1933, II, pp. 338-9.

<sup>123</sup> Su figura se recoge en el capítulo "Más supuestos discípulos".

<sup>124</sup> Ver capítulo "Más supuestos discípulos".

<sup>125</sup> Ver capítulo "Más supuestos discípulos".

<sup>126</sup> La relación de todos ellos con Velázquez y los otros seguidores más próximos se analiza en el capítulo "Analogías estilísticas con otros pintores del momento".

<sup>127</sup> La relación con el sevillano se estudia en el capítulo "Otros artistas ...".

con él. Por otro lado, la actitud que debió mostrar éste hacia sus colegas, debió de ser muy positiva como lo demuestra el hecho de la gran fidelidad que le profesaron la inmensa mayoría.

Por lo que se refiere al método de trabajo seguido por el taller, aquí nos encontramos con una de las mayores dificultades del presente trabajo, ya que no se conservan noticias. Es lógico que así sea ya que ellos mismos no revelaban sus métodos; a ello hay que unir obstáculos añadidos. Primeramente, la importancia que se desprendía de la figura del pintor de Cámara hacía que los cuadros fueran atribuidos a él por sus dueños, lo que subía la cotización de los mismos. Esto se demuestra en los mismos inventarios de la época donde los únicos nombres mencionados son, siempre, los de más categoría. Un ejemplo muy claro lo tenemos en el asiento publicado por Pita Andrade que hace referencia a un retrato ecuestre de Felipe IV en las colecciones de D. Gaspar Méndez de Haro (1651): "*un lienço grande del Rey Nuestro Señor, en un cava/llo castaño y su Magestad armado con / bastón en la mano y el sombrero pues/to y en el aire unas mugeres que lleva/ la esfera sobre su caveça y detrás del ca/vallo un yndio que lleva en las manos / la çelada*". Sigue un trozo tachado que dice: "*el cava/llo y cuerpo del Rey/ y mugeres de la ma/no de Juan Baptista el / Maço y la cara del / rey de Velásquez*". A continuación sin tachar: "*copia de Rubens / y la caveça de Diego Velásquez de cuatro / baras de cayda y tres de ancho con su marco / negro*"<sup>128</sup>. Posiblemente la obra fuera de Velázquez y Mazo, pero al intentar incrementar la valoración del cuadro, se asciende también la categoría del pintor, lo que da lugar a datos erróneos. Aparte de este ejemplo concreto, lo más normal es encontramos con cuadros anónimos o atribuidos al pintor de Cámara, lo que impide la atribución correcta.

Otra cuestión muy importante es la colaboración entre ellos que produce la participación de varias manos en una misma composición. Dentro del ámbito velazqueño, el primer ejemplo es el citado anteriormente. A él hay que unir otros, del 24 de noviembre de 1632, se conserva un pago al sevillano de 1100 reales por el "aderezo" de unos lienzos (Retratos de SS.MM. que había que enviar a Alemania)<sup>129</sup>. Velázquez participa con Juan de la Corte en uno de los cuadros para el Palacio del Buen Retiro, según consta en el inventario de 1700: "*Otra de quatro varas de largo de tres y media de alto, quando don Carlos Colonna socorrió a Valencia del Po de mano de Juan de la Corte, y la caveza del retrato de Velásquez*". Para este mismo lugar, Juan de la Corte y Antonio Puga pintan los retratos ecuestres de los reyes Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Borbón, que son, luego, retocados por Velázquez. En el mismo Salón de Reinos, Antonio Puga realiza el paisaje de los cuadros encargados a Eugenio Cajés. Alonso Cano y Velázquez participan en un tema religioso: "*Un cuadro de Ntro. Señor llevando la cruz, que lo más de esta pintura hizo Velásquez, pintor del rey*"<sup>130</sup>. Este mismo pintor reparó unos cien lienzos destruidos tras los incendios del Palacio del Buen Retiro en 1640 y 1641. Angelo Nardi concluye unas pinturas que encargaron a Leonardo para el Alcázar en 1648, y quedaron sin acabar por la enfermedad de éste<sup>131</sup>. Juan de Alfaro deja, por su fallecimiento, inacabados unos lienzos que son terminados por el propio Palomino<sup>132</sup>. Son éstos algunos de los ejemplos que hemos encontrado y que dificultan enormemente la posibilidad de atribuciones correctas.

<sup>128</sup>Ver Pita Andrade, A.E.A., 1952, p. 228.

<sup>129</sup>Recogido en Varia Velazqueña, 1960, II, nº 47, p. 234. Archivo del Palacio Real, Gastos de la Furriera de 1632.

<sup>130</sup>Carnón Aznar, Goya, 1968, nº 85, p. 6.

<sup>131</sup>Ver Angulo-Pérez Sánchez, 1983, p. 79.

<sup>132</sup>Palomino, ed. 1988, p. 372.

Otro elemento que dificulta nuestra misión es el trabajo conjunto en el mismo lugar. Los pintores del Rey trabajaban en el obrador del Alcázar. Palomino hace mención específica de la labor de Agüero en este lugar<sup>133</sup>. Hemos de imaginarnos la estancia con caballetes pertenecientes a cada uno de los pintores del Rey y, en esta situación, es muy difícil que no se interviniera en las composiciones del resto. En este caso concreto, tanto Velázquez como Mazo, podían enseñar a Agüero la resolución de un problema pintando en la obra comenzada o bien al contrario, dado el trabajo burocrático de los maestros, éstos muy bien podían pedirle al discípulo que concluyera la labor comenzada. Por no hacer mención, en el propio caso de Agüero, de las figurillas que aparecen en sus paisajes, como es el caso del "Paisaje con Dido y Eneas" (Museo del Prado, 2,46 x 2,02, n° 895) donde los animales son copias de los del sevillano.

La actividad conjunta es apreciable en algún cuadro. Es el caso del "Retrato de la Reina Isabel de Borbón" del Museo de Viena (1,32 x 1,015, n° 731). En él, sobre el abanico que sujeta en su mano izquierda la Reina, se ven, a simple vista, los círculos del bordado del vestido, lo que nos indica que fue hecho con plantilla. En los retratos de esta Reina, se nota, incluso en el ecuestre del Museo del Prado, que la cabeza, incluida gorguera, es de una pincelada mucho más blanda que el resto del traje realizado, en todos ellos, con plantilla (Podemos citar otro ejemplo de retrato de cuerpo entero como el del Museo de Copenhague, 2,18 x 1,275). De ahí se deduce una participación de varias manos en la resolución de los retratos y, desde luego, es muy poco probable que fuera Velázquez el que se dedicase a estos detalles menores (Ver Láms. 2.1 y 2.2). Lo mismo ocurre en otros cuadros de esta misma época, como es el caso del "Retrato de Felipe IV de marrón y plata" de la National Gallery de Londres (1,995 x 1,13, n° 1129). En el traje del Rey se ven unos bordados, a modo de aspas circulares, que están realizados, sin duda, con plantilla. Posteriormente, dado que la técnica del maestro evoluciona, también lo hacen estos elementos decorativos, convirtiéndose en toques de pincel, aunque sin descartar la existencia de una segunda mano que los realizara. En este sentido, hay que mencionar el traje del durmiente en "El sueño del caballero" de la Real Academia de San Fernando y que aquí consideramos de la mano de Francisco Palacios. Uno de los motivos que nos han inclinado a ello es, precisamente, el vestido, que, por su técnica, recuerda a otros, con lo que no descartamos la posibilidad de que éste fuera uno de los cometidos de Palacios al servicio del pintor de Cámara.

En la primera parte de este capítulo, basándonos en los testimonios de Pacheco, hemos intentado descubrir el método de trabajo del propio Velázquez, mucho más riguroso de lo que se ha venido considerando. La existencia de dibujos, de cuadros de distintos tamaños de las mismas cabezas y de retratos subyacentes descubiertos gracias a las radiografías, nos confirman un proceso concreto de actuación que ya ha sido analizado más arriba. En algunos de los retratos que han sido examinados por Rayos X, se observan unas cabezas del mismo modelo pero más jóvenes, de lo que deducimos que, a la hora de hacer un retrato de alguien ya retratado con anterioridad, se hacía una copia, en un lienzo nuevo, de uno previo al que luego se retocaba para añadirle la edad y demás modificaciones que se pudieran haber producido. Y en este proceso, sin duda, los discípulos eran los que corrían a cargo de la mayor parte del trabajo. Este sistema debió de ser seguido por el resto de ayudantes y así nos lo confirma la existencia de una cabeza subyacente en el "Retrato de la Infanta Margarita" de Martínez del Mazo (Museo de Budapest, 1,21 x 1,07, n° 6708).

<sup>133</sup>Ver Palomino, ed. 1988, p. 315.

Otro método utilizado es el empleo de bosquejos o cuadros preparatorios en el sentido en el que los utilizaba El Greco. Gracias al inventario de bienes de Francisca Velázquez realizado tras su fallecimiento en 1653 y publicado por P. Cherry, conocemos los cuadros que existían en la casa del matrimonio Mazo<sup>134</sup>. Allí se conservan bastantes, de tema mitológico, de pequeño tamaño que son, sin duda, los que le sirvieron al pintor para realizar los del Alcázar y los del Marqués del Carpio, en cuyo inventario de 1651 se registran varias obras de Mazo de esta temática<sup>135</sup>. En este ámbito también nos encontramos con los retratos ecuestres del Conde-Duque de Olivares, de pequeño tamaño uno de los cuales hemos atribuido a Mazo, sin incluir los que pudieron salir de la mano de Velázquez, de los cuales hemos hecho mención más arriba. Un caso parecido es el cuadro del "Príncipe Baltasar Carlos en el picadero" del cual existen dos versiones una en Grosvenor House y la otra en la Wallace Collection. En el inventario de las pinturas de la Condesa-Duquesa de Olivares fallecida el 19 de noviembre de 1647, se recoge *"Una pintura del Principe Nuestro Señor a caballo y el Conde-Duque de Olivares recibiendo la lanza de Armero Mayor, de dos varas y media de alto"*<sup>136</sup>. Dadas las mayores dimensiones de éste último, es muy posible que los cuadros conservados fueran bocetos para el grande, hoy perdido.

Desde una perspectiva temática, podríamos hablar de "especialización" al referirnos al maestro y a su taller, dado que cada uno de los artistas cubría un sector específico. Un recorrido por lo conservado hasta hoy, nos muestra lo variado de los géneros existentes<sup>137</sup>. Los inventarios realizados tras el fallecimiento de los pintores relacionados con el sevillano nos muestran una producción básicamente religiosa de la que se tuvieron que conservar gran número de obras, tanto dentro como fuera de los muros de Palacio<sup>138</sup>. Cabe destacar, en este sentido, la producción de Juan de Pareja. Curiosamente, es uno de los artistas velazqueños del que más obra, en proporción, se conserva y dentro de ésta, la temática es prácticamente religiosa a excepción de algún retrato.

Donde sí se encuentra material abundante es en el género de los retratos. Hay que diferenciar entre lo que podríamos denominar ámbito público y privado. Dentro del primero, se encuentran todos los retratos de la Familia Real realizados para edificios públicos, otras Casas Reales, etc<sup>139</sup>. En este terreno, Martínez del Mazo fue pintor de Felipe IV, del Príncipe

<sup>134</sup>Cherry, P.: "Juan Bautista Martínez del Mazo, viudo de Francisca Velázquez (1653)", *A.E.A.*, 1990, pp. 511-527. Los cuadros están recogidos en el catálogo de obras de Mazo realizado en el presente trabajo.

<sup>135</sup>El inventario de pinturas del Marqués del Carpio fue publicado por Pita Andrade, *A.E.A.*, 1952, pp. 223-236.

<sup>136</sup>Ver Marqués del Saltillo, *Boletín, Soc. Esp. Exc.*, 1953, p. 234.

<sup>137</sup>A diferencia de los edificios, que se construían en Madrid y no podían ser trasladados, no ocurría lo mismo la pintura, con lo que no se puede olvidar la demanda de obras para otras ciudades o rincones de la geografía peninsular, debido a desplazamientos de los artistas o a los de clientes.

<sup>138</sup>Desgraciadamente, es muy difícil poder hablar de una temática religiosa "velazqueña". Velázquez no pintó muchos cuadros de este género y desconocemos cuáles pueden ser los de los discípulos que seguro existen. En el retrato es más fácil ya que se pueden buscar ciertos rasgos relacionados con el estilo del maestro pero aquí carecemos de esa ayuda.

<sup>139</sup>El 4 de diciembre de 1624, Velázquez firma un recibo por el cual cobra ochocientos reales, que le entrega la viuda de Pérez de Aracié, como anticipo por los retratos del rey Felipe IV, del Conde de Olivares y del esposo de la dama (El documento no se encuentra en Granada, como se recoge en la *Varia Velazqueña*, II, p. 224, sino en el Metropolitan Museum de Nueva York). Nos encontramos con cuadros del Monarca para un ámbito privado los cuales abundarían con toda seguridad. Por otra parte, escritores famosos del momento como Lope de Vega o Quevedo eran grandes coleccionistas de cuadros, dado que existieron contactos entre ellos y el pintor, bien pudieron poseer alguna de sus obras (sobre

Baltasar Carlos y pintó también para Mariana de Austria y Carlos II, según relata Palomino. Las copias y versiones velazqueñas son abundantes y el artista que más número de ellas cuenta en su haber es Burgos Mantilla. Por lo que se refiere al ámbito privado, los propios monarcas encargaban retratos a sus pintores de manera particular, los nobles querían tener retratos suyos en sus propias residencias y, entre éstos, los más poderosos disponían de pintores a su servicio; es el caso, dentro del grupo de velazqueños, de Alonso Cano, Tomás de Aguiar o Juan de Alfaro, que prestaron sus servicios al Conde-Duque de Olivares, al Duque de Arcos o al Almirante de Castilla, respectivamente<sup>140</sup>. También Antonio Puga o el propio Burgos Mantilla trabajaban para nobles pero se trataba de encargos concretos, no de una dedicación en exclusiva.

Otro tipo de cuadros que abunda tanto en las Colecciones Reales como fuera de ellas son las copias de grandes maestros italianos o flamencos. Es éste otro apartado difícil de investigar ya que, al tratarse de imitaciones de originales, el pintor llega a disimular su estilo para alcanzar una mayor semejanza. Sabemos que Velázquez trajo copias realizadas por él mismo en Italia para regalárselas al Monarca, según nos cuenta Palomino<sup>141</sup>. Dada la calidad de la pintura del sevillano, es posible que algún cuadro tenido por italiano no sea más que una copia salida de su mano. Por su parte, Mazo pintó gran cantidad de copias para los muros del Alcázar, algunas de las cuales las vemos colgadas en la estancia de "Las Meninas". Esto nos lleva a plantearnos una pregunta ¿No serían los mismos pintores de Cámara los que pintarían a la manera italiana o flamenca? Esto puede explicar el abundante número de cuadros inventariados en las colecciones del Museo del Prado como escuela de las grandes figuras del Renacimiento y Barroco italiano y flamenco pero sin identificar autores.

Géneros más escasos, pero a los que había que hacer frente son las vistas o cacerías en las cuales Martínez del Mazo era un experto. Nos encontramos con paisajes propiamente dichos, muchos atribuidos a Mazo hasta el momento pero que hay que dividir entre Antonio Puga y Benito Manuel de Agüero. El primero de estos pintores también pintaba animales. Floreros, guirnaldas, son obras que abundan en colecciones tanto públicas como privadas en la época objeto de estudio. Mencionábamos más arriba un recibo de pago por unos cuadros de este género realizados por Velázquez o por su taller. Burgos Mantilla tiene obras de esta temática en su casa. Los bodegones, las "vanitas" eran temas muy apreciados a nivel particular y también encontramos "velazqueños" que los realizaban como el propio Burgos Mantilla o Francisco Palacios. Por último, otros cuadros son los de batallas y especialista en ellos fue Juan de la Corte.

A la actividad propia de un taller, hay que unir el despliegue arquitectónico tan importante que se produjo durante el reinado de Felipe IV y cuyo responsable, dentro del mundo de la Pintura, fue su pintor de Cámara. Desde la perspectiva que nos ocupa, hay que pensar que los nuevos edificios que se construían, llevaban los muros cubiertos de pinturas

---

estas colecciones, ver Morán Turina, Cat. Exp. "Pintores del reinado de Felipe IV", Toledo, 1995, p. 23).

<sup>140</sup>Pita Andrade (Varia Velazqueña, 1960, I, pp. 401-402) defiende la tesis de la existencia de afecto y protección por parte de Luis de Haro, sucesor en la privanza de su tío Olivares, así como de sus sucesores, lo que explica la existencia de importantes cuadros de Velázquez en las Colecciones de la Casa de Alba.

<sup>141</sup>En la página 220, de su Tratado (ed. 220) nos menciona Palomino algunas de las copias que realizó Velázquez y, en concreto: "*Hizo una copia [Velázquez en Venecia] de un cuadro del mismo Tintoretto, donde está pintado Cristo, comulgando a los discípulos, el cual trajo a España, y sirvió con él a Su Majestad*".



y, muy especialmente, los relacionados con el Rey donde los cuadros colgaban uno encima de otro<sup>142</sup>. Ello va a producir una reordenación de espacios y así Velázquez y Alonso Cano marchan a Valladolid en busca de cuadros para el Buen Retiro; en Aranjuez las paredes han quedado vacías y por inventarios posteriores se sabe que fueron cubiertas con paisajes de Benito Manuel Agüero; El Escorial también sufre modificaciones y El Pardo se decora de nuevo. A lo que hay que añadir los incendios que destruyen los palacios y obligan a nuestros pintores a arreglar los desperfectos.

Hasta aquí hemos venido haciendo un recorrido sobre la demanda de cuadros en el Madrid de mediados del siglo XVII y, más en concreto, en la Corte de Felipe IV. A parte de los encargos realizados a los otros pintores del Rey, nos hemos centrado en el que nos ocupa: Diego de Velázquez. El pintor sevillano llegó a la capital de la mano de Olivares, la figura política más importante del momento, y de los amigos y colaboradores de éste, todos procedentes de la capital hispalense. Los méritos del artista supieron granjearle la confianza no sólo del Valido sino, lo que sería más importante, del propio Monarca, gracias a lo cual, tras la caída del Conde-Duque, no sólo no marchó con él sino que su posición en la Corte se vió reforzada. Se inició, en este momento, la gran etapa de Velázquez convertido en el "asesor artístico" de un Rey, gran amante del Arte y deseoso de que sus proyectos, en este terreno, brillaran con luz propia. Por ello, Velázquez hubo de situarse al frente de todos los artistas que contribuyeron a hacer realidad estos planes, tanto arquitectos, como escultores, doradores y, como no podía ser menos, pintores. Dentro del mundo de la Pintura, él mismo se supo rodear de profesionales de gran categoría que le ayudaron a hacer frente a las demandas existentes. Hemos recogido, en la primera parte, la labor de Velázquez, al frente de lo que hemos dado en llamar un "taller extenso", formado por artistas en relación indirecta con él ya que no pertenecían a su actividad concreta; hemos analizado su método de trabajo, la manera de gestar sus cuadros heredada de su maestro Pacheco, mucho más laboriosa de lo que parecía en principio y, por último, hemos intentado justificar la existencia de un taller, en el sentido estricto de la palabra, tal y como lo poseían todos sus colegas. Con todo ello la actividad y la producción del pintor podrían parecer frenéticas si no supiéramos de su flema. A partir de este momento, dejaremos al artista y centraremos los esfuerzos en conocer más a fondo a los pintores que colaboraron con él y que contribuyeron a hacer del Madrid de mediados del siglo XVII, el centro pictórico más interesante de la Europa del momento.

---

<sup>142</sup>Para Duncan Bull y Enriqueta Harris, Velázquez será el responsable de este tipo de decoración abigarrada ("The companion of Velázquez's Rokeby Venus and a source of Goya's Naked Maja", *T.B.M.*, 1986, CXXVII, pp. 643-654).

SEGUNDA PARTE

EL TALLER PROPIAMENTE DICHO

## CAPÍTULO I: MIEMBROS PERMANENTES

### APRENDICES

#### Diego de Melgar

El 1 de febrero de 1620, en Sevilla, se firma la carta de aprendizaje de Diego de Melgar con Velázquez:

*"Yo Alonso de Melgar... como padre y administrador de Diego de Melgar, mi hijo legítimo... pongo a servir por aprendiz a el dicho mi hijo con vos Diego Velazquez, pintor de imagineria ... por tiempo de seis años... para que en dicho tiempo el dicho mi hijo os sirva en el dicho vuestro arte y en todo lo a el tocante y perteneciente... y le enseñeis buestro arte de pintor bien y cumpidamente, segun y como bos lo saveis e sin le encubrir del cosa alguna, pudiendolo mi hijo deprender, y no quedando por bos de se lo enseñar"<sup>1</sup>.*

Nos encontramos con el primer aprendiz que tuvo Velázquez. Dada la fecha, pudo ser el criado que, según Palomino, le acompañó a Madrid cuando vino en su primer viaje aunque también pudo ser el hermano del pintor de Cámara, Juan, también pintor, quien le acompañara<sup>2</sup>. Llama la atención que el padre haga hincapié en que de le enseñe todo sin encubrir "*cosa alguna*"; Martín González recoge otros testimonios al respecto como el contrato firmado por Pedro de Mena y su maestro Alonso Cano el cual se redacta en términos similares. De aquí se desprende una ocultación de métodos que pudo ser frecuente; dicho autor trata de justificar este hecho al considerar que el discípulo, con el paso del tiempo, se podía convertir en competidor<sup>3</sup>. En la segunda mitad de siglo, un Luis de Melgar pinta una vánitas, aunque desconocemos si están en relación<sup>4</sup>.

#### Andrés de Brizuela

Según documento fechado el 19 de octubre de 1626, Andrés de Brizuela, de veintiún años, se convierte en aprendiz de Velázquez a partir del día de San Miguel del mismo año y por espacio de tres<sup>5</sup>. La carta está firmada por la madre de éste, Inés de Brizuela, viuda de Juan de Colunga, alguacil de Villa. Las condiciones son las acostumbradas y se fija el plazo

---

<sup>1</sup>Ver "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía", 1930, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, II, p. 7.

<sup>2</sup>Para Juan Velázquez, ver capítulo "Oficiales".

<sup>3</sup>Ver Martín González, J.J.: "El artista en la sociedad española del siglo XVII", Madrid, 1993, p. 18.

<sup>4</sup>Ver Pérez Sánchez: "La Nature Morte espagnole du XVIIème siècle à Goya", Friburgo, 1987, pp. 128-129.

<sup>5</sup>La primera noticia al respecto la recoge Felipe Maldonado en "Episodio velazqueño, escritura inédita de asiento de un aprendiz", *Estafeta Literaria*, 1971, nº 461, pp. 4-7. Posteriormente, la menciona Cruz Valdovinos: "Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios...", en "Velázquez y el Arte de su tiempo", V Jornadas de Arte, CSIC, 1991, pp. 99 y 100.

de los tres años mencionados para que pueda ganar un jornal como oficial en casa de cualquier maestro. Se pone como condición que todos los domingos y fiestas de guardar, a partir del mediodía, el maestro ha de darle libertad para poder dibujar o pintar para él mismo. Esta cláusula, junto con la edad del joven, lleva a Cruz Valdovinos a plantearse la hipótesis de que debía de tener algunos conocimientos del arte de la pintura<sup>6</sup>. A ello se podría añadir una necesidad de pintar para sí y, con ello, obtener algún dinero para contribuir a la manutención de su madre. A juzgar por las fechas de la carta de aprendizaje de Diego de Melgar, da la impresión de que, acabado el período de permanencia de éste con Velázquez, el maestro selecciona a otro candidato que es el presente Andrés de Brizuela.

En este contrato de aprendizaje aparece como testigo Domingo Yanguas<sup>7</sup>. El hecho de que se presente como testigo hace plantear a Cruz Valdovinos la posibilidad de que Yanguas formase parte del taller de Velázquez ya que era costumbre que los maestros concurrieran a las firmas de escrituras con sus colaboradores del obrador, especialmente en las relacionadas con su arte<sup>8</sup>.

De años posteriores se conservan dos noticias publicadas por Mercedes Agulló Cobo sobre Andrés de Brizuela que son contradictorias, lo que puede llevar a suponer que se trate de dos personas distintas. La primera está fechada el 29 de enero de 1644 tratándose de la partida de defunción: *"en la calle de la Espada, En casas de la comadre Ynés de Ayala, murió Andrés de Brizuela, pintor. Recibió los Santos Sacramentos. No testó. Enterróse en la yglesia de San Millán. Pagó los derechos de entierro doña María de Astorga, su mujer"*<sup>9</sup>. La otra noticia es un reconocimiento de censo de Don Andrés de Brizuela y su mujer, Doña Vitoria Mesia, hija de Diego Pérez de Mezla, maestro pintor, y de Lucía de San Juan, vecinos de Madrid. Está fechada en Madrid, el 4 de julio de 1648, cuatro años después que la primera, de lo que deducimos se trata de otra persona, tal vez un hijo del primero<sup>10</sup>.

<sup>6</sup>Ver Cruz Valdovinos, op. cit., p. 100.

<sup>7</sup>La figura de Domingo de Yanguas es objeto de estudio en el capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños".

<sup>8</sup>Cruz Valdovinos, op. cit., p. 100. En el Capítulo dedicado a Juan de Pareja recogemos algún documento en el cual éste firma como testigo junto a su señor, el pintor de Cámara de Felipe IV.

<sup>9</sup>Ver Agulló Cobo: "Noticias ...", 1978, p. 35.

<sup>10</sup>op. cit., p. 128.

## CAPÍTULO I: MIEMBROS PERMANENTES

### OFICIALES

Recogemos en este capítulo el nombre de dos personas que pudieron detentar este cargo. El primero es Juan Velázquez, hermano del pintor de Cámara quien debió de trabajar con él en Madrid, a tenor de los datos conservados. Desconocemos si realmente fue oficial, aunque no es improbable que llegara con su hermano y se pusiera al frente del obrador, como segundo. El otro nombre aquí recogido es el de Hércules Bartolussi quien sí consta, por el documento encontrado, como tal. Por las fechas, da la impresión de que uno sea anterior al otro, de ahí que figure primero el hermano de Velázquez y después el italiano.

#### Juan Velázquez

Hermano de Diego, nació después de éste, siendo bautizado el 28 de enero de 1601 en la iglesia parroquial de San Vicente, Sevilla<sup>1</sup>. El 29 de enero de 1621 actúa como padrino de la segunda hija de Velázquez y Juana Pacheco, Ignacia, bautizada en la iglesia de San Miguel, parroquia a la cual pertenece la familia de Diego, no así Juan quien declara ser vecino de la collación de San Vicente, lo que indica que no se ha movido de barrio a pesar de los años transcurridos<sup>2</sup>. En 1622, en Sevilla, Velázquez otorga un poder a Francisco Pacheco para cobrar en su nombre unos débitos; firman como testigos Juan Velázquez, "pintor de ymaginería" y Francisco López, también pintor<sup>3</sup>.

Posteriormente, le encontramos en Madrid. Unos días antes del 2 de noviembre de 1627 solicita, ante la justicia ordinaria y en representación de los pintores del gremio y arte madrileños, una información en relación con el pleito que se venía desarrollando contra los arrendadores que habían concertado con el Ayuntamiento la recaudación del uno por ciento de todo lo comprado y vendido y que exigían a los pintores la cantidad que se les había repartido como gremio que eran. Declaran, en la información, Angelo Nardi, pintor de S.M.; Francisco Anete, pintor de S.A. el Cardenal Infante y Diego Velázquez, pintor de S.M.<sup>4</sup>. El nombre de Juan no aparece en la relación del donativo de 1625 lo que, según Cruz Valdovinos, puede indicar que no se hubiera asentado definitivamente en Madrid o que trabajaba con su hermano y no como maestro independiente, con lo que no necesitaba contribuir directamente<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Ver *Varia Velazqueña*, II, 1960, nº 3, p. 214 (Archivo de la iglesia parroquial de San Vicente, de Sevilla. Libro 10 de Bautismos de 1597 a 1603, fol. 168).

<sup>2</sup> op. cit., p. 220, nº 15 (Libro 5º de Bautismos de la iglesia de San Miguel, Sevilla, de 1604 a 1628, fol. 182).

<sup>3</sup> op. cit., nº 18, p. 221 (Sevilla, Archivo General de Protocolos, Oficio 18). Posiblemente se trate de Francisco López quien, en 1610, entra como aprendiz en el taller de Gierolamo Lucente.

<sup>4</sup> Ver Matilla Tascón, A.: "Comercio de pinturas y alcabalas", *Goya*, 1984, enero-febrero, nº 178, p. 180 y Cruz Valdovinos, J.M.: "Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios ...", en "Velázquez y el Arte de su tiempo, V Jornadas de Arte, Madrid, CSIC, 1991, p. 98 (AHPM, prot. 3950, f. 1346-1348v.)

<sup>5</sup> op. cit., p. 90.

No sabemos donde se formó Juan aunque no hay que descartar la posibilidad de que lo hiciera con Francisco Pacheco, junto a su hermano mayor Diego. Tampoco conocemos su estilo, podríamos encontrarnos ante un posible aspirante a la autoría de los bodegones "velazqueños" de la etapa sevillana que no han sido atribuidos al maestro dada su menor calidad.

El hecho de que esté en Madrid en 1627 nos abre otra posibilidad por la cual, Diego pudo llegar a la Corte acompañado de su hermano Juan. De hecho, Palomino habla de un criado y también de Francisco Pacheco, pero no menciona más nombres. El criado podría haberse tratado del hermano<sup>6</sup>. El viaje a Madrid y más concreto la visita a las Colecciones Reales, era un sueño de todo pintor y bien pudo Velázquez compartirlo con aquél<sup>7</sup>. También es muy probable que formara parte del taller de Velázquez, incluso como su hombre de confianza con lo cual otra hipótesis sería que, el primer viaje de Velázquez a la Corte lo realizara con su aprendiz Diego de Melgar y dejara al frente del obrador, en Sevilla, a su hermano Juan como oficial, quien llegaría a Madrid una vez asentado su hermano definitivamente.

Otros documentos relacionados con nuestro artista hacen referencia a nuevos miembros de la familia de Velázquez: María del Páramo, viuda de Francisco Pacheco, otorga un poder a Juan Rodríguez de Silva para que administre sus bienes en la ciudad hispalense<sup>8</sup>. El documento está fechado el 28 de agosto de 1646 y el 19 de agosto de 1647, justo un año más tarde, otorga un nuevo poder a Carlos de Santa María, para fines idénticos, debido al fallecimiento de Juan. Desconocemos qué le ocurrió al pintor. Es extraño que, dado el trabajo que había en Madrid regresara a Sevilla. Pudo tratarse de una estancia temporal o de que prefiriera su ciudad natal a la capital.

Otro familiar fue Silvestre, hermano de Diego y Juan, nacido en 1606, el cual participó, en Madrid, como testigo en el fallecimiento de Juana López Suárez, hermana de López Caro, el 4 de febrero de 1624<sup>9</sup>. Se conserva su certificado de defunción, fechado el 14 de mayo de 1624 en la parroquia de San Martín. Dice vivir pared con pared con las casas de la Duquesa de Gandía y no testar por no tener de qué. Se enterró por cuenta de su hermano Diego. No sabemos si pintaba.

### **Hércules Bartolussi**

<sup>6</sup>Ver Palomino, ed. 1988, p. 212.

<sup>7</sup>De ser cierta esta hipótesis, serían excluidos del viaje discípulos como Diego Melgar o, especialmente, Juan de Pareja con lo que la noticia de que éste estaba en Sevilla en 1631 encuentra un mayor sentido. Otro hermano de Velázquez, Silvestre, nacido en 1606, también se encuentra en Madrid en la década de los 20. Junto a su hermano Diego, actúa como testigo tras el fallecimiento de Juana López Suárez, hermana de Francisco López Caro, ocurrido el 2 de febrero de 1624.

<sup>8</sup>Ver Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 291.

<sup>9</sup>Ver Cherry, *T.B.M.*, 1991, pp. 114-115. En esos momentos Velázquez residía en la calle de Convalecientes, parroquia de San Martín, lo que nos indica que todos vivían juntos (Ver Cruz Valdovinos, *V Jornadas de Arte, CSIC*, 1990, p. 93). Por último, en Sevilla, en los años 1631 y 1635, se registran noticias de un tal Jerónimo Velázquez, maestro ensamblador y arquitecto, aunque no sabemos si estaba relacionado con la familia de nuestro pintor (Ver López Martínez: "Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán", Sevilla, 1932, pp. 152 y 153).

Jonathan Brown publicó, en 1980, una carta de pago firmada ante el notario Benito Tapia y en favor de Hércules Bartolussi, supuesto oficial de Velázquez:

*Hercules Bartolosso  
Carta de pago*

*4 diciembre 1631*

*En la villa de Md a quatro dias de el mes de diciembre de mil seiscientos treynta y uno ante me el S<sup>o</sup> y testigos Parecio Hercules Bartolussi Residente en esta villa y oficial de diego Velazquez Pintor de camara de su magd y confeso aver Recibido de Ju<sup>o</sup> de aguirre criado de su magd y oficial segundo de la secretaria de camara y en cuyo poder entran los maravedis que proceden de las mesadas eclesiasticas ... cinquenta ducados en monedas de vellon... que su magd le hico md de ayuda de costa por una vez para un bestido de Pano los cuales le a pagado en virtud de una horden del secretario Geronimo de Villanueva su fecha de veinte y siete de noviembre de este ano ...<sup>10</sup>*

He aquí transcrito dicho documento, en favor de este italiano del cual no sabemos nada más. El rastreo por el Archivo del Palacio Real ha resultado infructuoso y es que, como se desprende del texto, Bartolussi no debió de pertenecer a la nómina del Alcázar de Madrid. La carta alude a una "ayuda de costa por una vez", el destino: un vestido de paño para el ayudante. Posiblemente, Hércules cumpliera con un encargo determinado para el Rey, y éste fuera su pago. También puede ser que Velázquez, gran amigo de estar solicitando continuamente favores económicos al Monarca, intentara obtener algún beneficio para el italiano siendo, el vestido de paño, lo conseguido.

De cualquier forma, la noticia es interesante porque hace alusión al taller de Velázquez. Brown, en su nota, señala que oficial era un término aplicado a "artistas y artesanos en el siglo XVII, pero podría también aplicarse al que trabajaba con sus manos u ocupaba un oficio en alguna organización o institución". En este caso concreto más bien parece aludir a un artista que a otro tipo de trabajador. Al referirse a Velázquez, la carta le define como "pintor de Cámara". En los documentos conservados, en relación con su yerno, normalmente se hace mención de Velázquez por el puesto burocrático que ocupa en el Alcázar y, pocas veces, se le menciona como "pintor de Cámara". De ser así, la noticia nos puede revelar la existencia de un taller del artista sevillano independiente del obrador de Palacio. Hay que tener en cuenta que el pintor de Felipe IV, en estas fechas, no residía en el Alcázar ya que allí se trasladó hacia el 23 de agosto de 1655, después de haber sido nombrado Aposentador de Palacio, el 16 de febrero de 1652. Si Bartolussi hubiera desempeñado su oficio para un hipotético taller de Palacio, no se hablaría de "oficial de Velázquez" sino de "oficial de Palacio" u otra expresión similar.

Por estas fechas Velázquez residía en las casas de D. Pedro de Yta, en la calle de la Concepción Jerónima. La mayoría de las partidas de bautismo de sus nietos se encuentran en la parroquia de la Santa Cruz, justo al lado de esta calle<sup>11</sup>. Es en esas partidas donde se

<sup>10</sup>Ver Brown, J.: "Un italiano en el taller de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1980, pp. 207-208.

<sup>11</sup>Ver López Navío, J.: "Matrimonio de Juan Bautista del Mazo con la hija de Velázquez, A.E.A., 1960, pp. 387-419.

recoge el domicilio de los Velázquez. Cuando el pintor se trasladó a la Casa del Tesoro, estas casas de aposento, pertenecientes al Rey, quedaron como residencia de Mazo y sus hijos, no de Francisca Velázquez ya que ésta había fallecido anteriormente (9-XI-1653)<sup>12</sup>. Con posterioridad, Mazo solicitó al Rey la posesión de esos cuartos, alegando tener que dar cobijo a ocho hijos, la mayoría pequeños (1959)<sup>13</sup>. Parece ser que el Monarca accedió y se conservan más documentos de alquileres de viviendas pertenecientes a los hijos pequeños de Mazo.

La fecha del documento publicado por J. Brown es muy significativa (4-XII-1631). Hacia 1630, Velázquez regresa de Italia posiblemente muy influido por la forma de trabajar en aquel país, en el que la figura de Bernini, al frente de un gran equipo, brillaba con luz propia. Asentado en su puesto de pintor del Rey, tocado con un baño de modernidad y recordando otro impresionante taller de pintura, el que poseía Rubens, el pintor sevillano desearía llegar a España y crearse una posición similar a la de todos los grandes artistas, tanto pasados como presentes. Tampoco se puede dejar a un lado la importancia que, desde una perspectiva artística, va a tener la década de 1630 en Madrid. Se construye el Palacio del Buen Retiro y la Torre de la Parada, se decoran las restantes Residencias Reales<sup>14</sup>; a su vez, el pintor de Cámara tendrá que hacer frente a los encargos oficiales propios de un artista de su categoría sin contar los privados que, sin duda, habría. No es de extrañar que deseara rodearse de un grupo de colaboradores para hacer frente a tales demandas y Hércules Bartolucci bien pudo ser uno de ellos. Por otra parte, Palomino nos cuenta que, para vaciar las estatuas en bronce adquiridas por Velázquez en Italia, en el transcurso de su segunda estancia, vino Jerónimo Ferrer de Roma quien se encargó del trabajo junto con Domingo de Rioja<sup>15</sup>. Este artista fue traído por Velázquez por lo que no tiene nada de extraño que, en el viaje anterior hubiera hecho lo mismo con un oficial de pintura. A ello hay que añadir la existencia de Juan Velázquez, pintor también, como recogíamos anteriormente y, posiblemente, situado al frente del taller de su hermano. Posiblemente falleciera joven, al no haber sido encontradas más noticias sobre él, con lo que Velázquez pudo verse obligado a buscar otro oficial.

<sup>12</sup>Ver Cherry, P.: "Juan Bautista Martínez del Mazo, viudo de Francisca Velázquez (1653)", *Archivo Español de Arte*, 1990, pp. 511-527.

<sup>13</sup>Ver Sánchez Cantón, F.J.: "Los pintores de Cámara de los reyes de España (Velázquez, Mazo y sus contemporáneos)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, 1915, p. 136.

<sup>14</sup>Para la labor de Velázquez en ellas, ver Capítulo I "Responsable de la decoración de los Reales Sitios".

<sup>15</sup>Ver Palomino, ed. 1988, p. 245.



## CAPÍTULO I: MIEMBROS PERMANENTES

### JUAN BAUTISTA MARTÍNEZ DEL MAZO

Nos encontramos, sin lugar a dudas, ante uno de los más importantes pintores del grupo velazqueño y es que Martínez del Mazo ocupa un lugar destacado al lado del gran pintor de Felipe IV. Por varios motivos siempre permanecieron unidos: Mazo fue el único yerno de Velázquez, al menos que se conozca hasta ahora, padre de sus nietos y defensor a ultranza de su suegro hasta después de morir éste. Desde una perspectiva profesional, Mazo se convirtió en el complemento del pintor de Cámara: retratos de la Familia Real, copias de otros grandes artistas, vistas de ciudades, cacerías... salieron de su mano en un intento claro de realizar todo aquello que el maestro no podía o no quería atender. Desde una perspectiva cortesana, Mazo permaneció, desde su puesto de ayuda de Cámara, trabajando en las tareas burocráticas al igual que lo hizo su suegro.

Un pintor injustamente tratado, con una obra más que discreta tanto por calidad como por cantidad y del que, como suele ocurrir con otros muchos, nunca ha ocupado el puesto que verdaderamente le corresponde.

#### Biografía

##### Fecha y lugar de nacimiento: las montañas de Burgos

Pocos son los datos que conocemos con seguridad acerca del nacimiento de Juan Bautista Martínez del Mazo. Fue hijo de Hernando Martínez, natural de la Villa de Alarcón y, posiblemente, de Lucía Bueno del Mazo, que lo era de Beteta (Cuenca), aunque no se conservan testimonios que aseguren la paternidad. Se sabe la fecha de nacimiento de ésta<sup>1</sup>, 26 de junio de 1596, pero se desconoce con exactitud la de Juan Bautista. Mercedes Agulló recoge una información de 16 de julio de 1655 sobre la mayoría de edad de Diego Gadeo, sobrino de Mazo<sup>2</sup>. En ella, éste declara ser "*de edad de quarenta y quatro años poco más o menos*" lo que sitúa el nacimiento del pintor hacia año de 1611. De ser ciertas las dos noticias anteriores, Lucía tuvo a su hijo a los quince años, tal vez una edad un poco temprana incluso para el siglo XVII. Por la nota informativa citada, también sabemos que Mazo tuvo una hermana, Ana Martínez, madre de Diego Gadeo y casada con Domingo Gadeo, maestro de hacer coches.

El lugar de nacimiento ha sido una incógnita. Palomino lo sitúa en Madrid<sup>3</sup>. Fue Ceán Bermúdez quien, en su obra inédita "Historia del Arte de la Pintura" sacó a la luz la provincia de Cuenca, como otro lugar posible, aunque sin aportar documentos<sup>4</sup>. Esta noticia fue corroborada por Julián Zarco Cuevas quien publicó unas declaraciones relacionadas con

<sup>1</sup> Ver Gaya Nuño: "Varia Velazqueña", 1960, I, p. 472.

<sup>2</sup> Ver "Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI-XVII", Madrid, 1981, pp. 134-136.

<sup>3</sup> Palomino, ed. 1988, p. 309.

<sup>4</sup> Esta noticia la recoge Beruete, A. "The School of Madrid", 1909, p. 57.

el ingreso de un hijo de Mazo como seminarista en El Escorial (25-IX-1665)<sup>5</sup>. En ellas, Benito Manuel Agüero, discípulo del propio pintor, y Julián Gonzalo y Prada, criado de Cámara de Felipe IV y nacido en Cuenca, aseguraban que Juan Bautista era natural del obispado conquense, al igual que lo eran los padres; sin embargo, también afirma Agüero que Francisca Velázquez lo era de Madrid, lo que sabemos no era cierto. La duda surge con el testimonio de Gaspar, hijo de ambos quien, en 1703, al hacer testamento en favor de su hija Isabel, a quien deja la plaza de Conserje de Aranjuez, declara el origen de sus progenitores: "*el dho. mi padre -Mazo- de las montañas de Burgos cuyo nombre del lugar o Villa no me acuerdo y la dha. mi madre. Francisca Velázquez de la ciudad de Sevilla*"<sup>6</sup>. Podemos encontrarnos ante un error, agravado por la imprecisión de la declaración al no recordar el hijo el nombre de la villa de nacimiento del padre. Tampoco sería tan extraño, como sucede en ocasiones, que el hijo naciera en un lugar y se considerase natural de otro; por cualquier circunstancia, hoy desconocida, los padres de Mazo pudieron desplazarse y haber tenido allí a su hijo Juan Bautista.

La primera cuestión al respecto es localizar las montañas de Burgos y a ello nos ayudan los testimonios de la época en los que se ven involucrados de alguna manera los propios "velazqueños". Así, el 27 de diciembre de 1658, en la información sobre las calidades de Diego Velázquez para la obtención del hábito de Santiago, el testigo nº 94, Don Francisco Gutiérrez Cabello, pintor, declara ser natural del Valle de Bárcena en las montañas de Burgos<sup>7</sup>. Un poco antes, el 5 de agosto de 1653, en casa del pintor Jerónimo Márquez, suegro de Burgos Mantilla, fallece Magdalena Salazar, natural de Santander, "*en las montañas de Burgos*"<sup>8</sup>. y es que, en el siglo XVII, la zona central de la actual región de Cantabria, recibía este nombre y todavía hoy, a los oriundos de ese lugar se les denomina "montañeses". Un rastreo del apellido Mazo por la zona nos muestra la abundancia del mismo<sup>9</sup>. Hubo varias casas en el partido judicial de Laredo, en las poblaciones de Meruelo y Arnero, en Santofía; en el lugar de Roiz, Ayuntamiento del Valle de Valdáliga y partido judicial de San Vicente de la Barquera; en Argomilla, Concejo de Santa María de Cayón y partido judicial de Villacarriedo y en el de Sierrapando, del partido judicial de Torrelavega. Todavía hoy destaca una población en concreto, se trata de Renedo de Piélagos donde existe una casa solariega llamada de Los Mazo (Lám. 3.0)<sup>10</sup>. Por lo que respecta al apellido, procede de Galicia y las armas allí son, sobre azur, un puente al natural sumado de un castillo, también al natural, de cuya puerta sale un brazo armado, de plata, con una maza ensangrentada en la mano. A la derecha del castillo, un árbol de sinople. La bordura es de ese mismo color con ocho sotueres de oro. Si nos fijamos en el escudo que aparece en el cuadro "La familia del pintor" de Viena, viene a coincidir en parte con lo dicho, aunque éste

<sup>5</sup>Zarco Cuevas, J.: "Unas cuantas notas relativas a maestros de arte en España", 1930, IX, 5, nota 102. Ver También Documentos nº 22 y 23.

<sup>6</sup>Archivo del Palacio Real (APR), Sección Personal Cº 658/8.

<sup>7</sup>Varia Velazqueña, 1960, II, p. 332.

<sup>8</sup>Ver Agulló Cobo: "Noticias ...", 1978, p. 94.

<sup>9</sup>Ver García Caracha, Alberto y Artero: "Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispanoamericana", "Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles y Americanos", Madrid, 1935, tomo 55.

<sup>10</sup>Ver González Echegaray, C.: "Escudos de Cantabria", 1969. La casa fue pintada por Agustín de Riancho en el año 1901, encontrándose el cuadro en una colección privada cántabra. Los antecedentes del apellido en dicha población han sido estudiados por el Señor Don Fernando González de Riancho y del Mazo, descendiente de esta casa solar, quien muy amablemente me proporcionó parte de los datos; desgraciadamente para mí, se ha remontado sólo hasta el siglo XVIII aunque ello le haya permitido descubrir a personalidades importantes dentro de sus antepasados ("Don Francisco de la Riva Mazo, arzobispo de Santa Fe de Bogotá", *Altamira*, 1961, pp. 127-134).

se reduce a un brazo armado, de plata, con maza, siendo la bordura idéntica a la descrita más arriba.

Este dato es mucho más importante de lo que cabe suponer ya que la procedencia le pone en contacto con otros "velazqueños" paisanos como Burgos Mantilla, natural de Burgos capital o Palacios, que lo era de Espinosa de los Monteros -sin olvidar que Espinosa se encuentra en las montañas de Burgos o el propio Agüero, también de la capital burgalesa. La edad de los primeros viene a ser similar así que podemos encontrarnos ante un grupo de paisanos, con oficio común, que habrían llegado a la Corte y trabajado para el mismo patrón -Velázquez- dada la relación de paisanaje. Desconocemos quien sería el primero en llegar de este "foco burgalés", pero bien pudo tratarse de Mazo ya que, a pesar de desconocer su fecha exacta de nacimiento, era el mayor de todos -de los documentos conservados vistos más arriba, la hemos situado hacia 1611-. De lo que no hay duda es de que todos pueden tener en común un supuesto origen hidalgo que encuadra a la perfección con el modelo de ayudantes y colaboradores que Velázquez desearía para sí.

### Primer Matrimonio

El resto de la infancia y adolescencia de Mazo se desconoce hasta la fecha de su matrimonio con Francisca Velázquez, el 21 de agosto de 1633<sup>11</sup>. Éste tuvo lugar en la parroquia madrileña de Santiago, celebrando la ceremonia el párroco Dr. Martín de Jáuregui<sup>12</sup>; firmando como testigos Matías López<sup>13</sup> y D. de Tabara. Las velaciones vinieron medio año más tarde, el 26 de febrero de 1634, en la ermita de San Blas, próxima al Palacio del Buen Retiro<sup>14</sup>. La licencia para las velaciones, fue concedida por el vicario D. Lorenzo de Iturizarza, siendo los padrinos D. Francisco de los Herreros y Dña. Luisa de Solórzano, su mujer, como testigos, Prudencio Fernández y Gabriel González, sacristanes, y la partida la firmó el licenciado Juan Recio de Vega, teniente cura de Santiago. López Navío justifica la celebración de las velaciones en la ermita de San Blas por el hecho de que las obras del Palacio estaban en pleno apogeo y les sería más cómodo a los contrayentes celebrar la ceremonia en un lugar próximo al de trabajo<sup>15</sup>. Por su parte, el matrimonio se celebró en la parroquia de Santiago<sup>16</sup> a la que pertenecía la novia ya que, al momento, parece ser vivían allí Velázquez y su familia.

<sup>11</sup>Véase López Navío, *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 388.

<sup>12</sup>-El párroco que casó a la pareja, D. Martín de Jáuregui, poseía el mismo apellido que Juan de Jáuregui, amigo íntimo de Francisco Pacheco y de Diego Velázquez. Los dos eran curas y, tal vez, hermanos o parientes, lo que no sería extraño. Además este apellido no es tan corriente para que se trate de tan sólo una casualidad.

<sup>13</sup> Posiblemente se trate del pintor del mismo nombre quien participaría con Alonso Cano en el retablo de la iglesia de Getafe y fue discípulo de Eugenio Cajés. Ver Pérez Sánchez, 1992, p. 99 y el capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños" del presente trabajo.

<sup>14</sup>Ver López Navío, op. cit., p. 389. En el capítulo dedicado a los otros pintores relacionados con Velázquez y los "velazqueños", en el epígrafe sobre Antonio Brojano, éste dice que Don Juan Paredes y Paz, "*patrón de la Casa y Ermita de San Blas*" les debe dinero. Allí quiso Antonio Puga que dijieran 300 misas por su alma y se produjeron las velaciones del matrimonio de la hija de Velázquez. Posiblemente estuvieran todos en contacto y de ahí otra razón por la cual las velaciones se hicieran en este lugar.

<sup>15</sup>op. cit.

<sup>16</sup>Ver Cruz Valdovinos, V Jornadas de Arte, CSIC, 1991, p. 94 y ss.

### Primer Empleo Burocrático

A partir de este momento comienza la carrera palatina del artista, que se inicia con el oficio de ujier de Cámara<sup>17</sup>. En 1634, el Rey hace merced a Velázquez de que dicha plaza, ocupada por el sevillano hasta el momento, pueda pasar a Juan Bautista Martínez con la antigüedad y forma en que Velázquez lo estimara. Este privilegio no recayó directamente en Mazo sino que, en realidad, fue la dote de Francisca y así se recoge en un documento posterior, fechado en 1658, a 7 de octubre<sup>18</sup>, por el que el Marqués de Malpica, Conde de Cotos (?), Conde de Puñonrostro y Conde de Barajas piden se conceda la plaza de ujier de Cámara a Gaspar del Mazo, hijo del pintor, alegando que era dote de su madre, Francisca Velázquez, por decreto de 27 de enero de 1634<sup>19</sup>. A su vez, señalan los 24 años de servicios de Mazo más los de Velázquez. El 15 de febrero de 1634 tanto Velázquez como su yerno pagan la media annata correspondiente. Diego Velázquez pagó 4.409 m. por la merced de pasar la plaza de ujier al esposo de su hija y Juan Bautista Martínez, por la mitad y la primera paga de 22.047 m., hubo de desembolsar 11.024 maravedíes<sup>20</sup>. Los datos aportados son interesantes ya que nos están indicando la fecha aproximada en la que Mazo comenzó a servir en el Alcázar, y que viene a coincidir con el año de 1634, tras el matrimonio con la hija de Velázquez. Anteriormente, era Mazo pintor y posiblemente llegara a Madrid buscando ganarse la vida de esa manera, pero el enamorarse de la hija del pintor de Cámara, no sólo le valió un ascenso en su oficio, al contraer matrimonio con ésta, sino que le garantizó un puesto al servicio del Rey, con lo que tendría asegurados unos ingresos, los cuales como veremos más adelante, pasó, toda su vida, solicitando cobrar. Los datos encontrados hasta el momento no hablan más que de la gratitud del artista, ya que su existencia discurre a la sombra del suegro, trabajando y colaborando con él en las tareas palatinas y, al final, fue el encargado de correr con el lento proceso de solicitud de devolución de los bienes embargados a Velázquez.

### Primeros Hijos

Simultáneamente, comienza la vida familiar de Mazo y surgen las partidas de bautismo. La primera de las encontradas, la de Inés Manuela, 28 de enero de 1635, hija de "*Juan Baptista del Maço y Doña Franca. de Silva*"<sup>21</sup>. Esta niña, bautizada en la parroquia de Santa Cruz, fue apadrinada por D. Pº de Landajiere, caballero del hábito de Alcántara y Dña. Juana Pacheco, su abuela. Sin embargo la recién nacida moriría al poco tiempo ya que en 1638, el 16 de agosto, se bautiza en la misma parroquia, ante el sacerdote Alejo Fernández, otra Inés Manuela cuyos padrinos serían Alonso Cano y María Buena, teniendo por testigos a Juan de Ayala y Sebastián Fernández<sup>22</sup>. Esta niña sí sobrevivió y existen documentos sobre su boda, a los que luego haremos referencia. En esta segunda partida de

<sup>17</sup>Ver Documentos nº 1 y 2. Es el Conde de la Viñaza en sus "Adiciones ...", 1894, p. 83, quien se hace eco de esta noticia.

<sup>18</sup>Archivo del Palacio Real (APR) Sección Personal Cº 657/39. Ver documento nº 11.

<sup>19</sup>El propio Mazo reconoce, en el traslado de la dote de Francisca Velázquez ocurrida en 1655, que su suegro le cedió "graciosamente" el cargo. Ver Cherry, P. A.E.A., 1990, p. 526.

<sup>20</sup>Ver Cruzada Villamil, 1885, p. 84.

<sup>21</sup>Ver López Navío, *Archivo Español de Arte (A.E.A.)*, 1960, p. 392.

<sup>22</sup> op. cit., p. 393.

bautismo se señala el domicilio familiar, calle de la Concepción Jerónima, lo que nos indica que el matrimonio residía con los padres de la mujer, esto es, con Velázquez y Juana Pacheco. Cuando éstos pasen a residir en el Alcázar, Mazo y su familia no se trasladaron con ellos como veremos, sino que continuaron en este lugar, muy unido a la dinastía.

#### Relación con otros pintores: Puga y Carducho

El 1 de marzo de 1635 Antonio Puga otorga testamento<sup>23</sup>. En él declara deber unas cantidades de dinero a distintos artistas: a Barrera, pintor le debe 80 reales<sup>24</sup>, "*al yerno de Velázquez*", 32 y a un tal Pedro del Álamo, 22. La noticia es importante no sólo porque nos relaciona a dos "velazqueños", sino porque este contacto pudo tener mucha más trascendencia de lo que se pueda imaginar en un primer momento. En el capítulo de deudas, Puga une a dos pintores, y a los dos les debe dinero. Por otra parte, Antonio Puga era el paisajista favorito de Felipe IV, mientras que los otros dos eran especialistas en floreros el uno y figuras de pequeño tamaño el otro ¿no estaremos ante una posible colaboración entre pintores? Del pincel de Puga saldrían los paisajes tan renombrados en aquel entonces y los detalles pudieron correr a cargo de otros especialistas. En el caso que nos ocupa, el pintor gallego pudo realizar el conjunto de la obra y las figurillas se encargarían a Martínez del Mazo el cual, dada su juventud, es considerado tan solo "yerno de Velázquez"<sup>25</sup>. La fecha del primer testamento de Puga es el año de 1635, momento de pleno apogeo en la construcción del Palacio del Buen Retiro y la actividad sería febril. Se necesitaban, entre otros cuadros, paisajes y en las Colecciones Reales se conservan un número abundante de ellos clasificados dentro del nombre genérico de "Taller de Velázquez". Estas obras han sido posteriormente atribuidas a Mazo por las figurillas que pululan en ellos pero tal vez haya llegado el momento de plantearnos otra autoría<sup>26</sup>.

En 1638, en el mes de diciembre, encontramos a un Juan Bautista Martínez y a un Antonio Pua, que deben ser nuestros pintores, comprando objetos en la almoneda de bienes celebrada tras el fallecimiento de su colega Carducho. Juan Bautista adquiere colores, brochas, un compás, lapiceros, estampas, una alfombra y un cajón grande de cocina<sup>27</sup>.

#### Nombre de Mazo. Primeros hijos varones.

Otros datos interesantes son los del propio nombre del artista. Lázaro Díaz del Valle, quien le conoció en vida, le llama Martínez del Mazo<sup>28</sup>. Si en los documentos palatinos a los que hemos hecho mención se habla de Juan Bautista Martínez, a partir del nacimiento de la primera Inés Manuela, adopta el Mazo, apellido materno, olvidándose de Martínez, lo que ya

<sup>23</sup>Ver Caturia, M<sup>a</sup> Luisa, 1952, p. 24 y también capítulo sobre Antonio Puga en el presente trabajo.

<sup>24</sup>Tal vez se trate de Francisco Barrera, autor de floreros. Su figura es estudiada en el apartado "Otros artistas relacionados con Velázquez o los velazqueños".

<sup>25</sup>Puga también colaboraba con Juan de La Corte, como veremos en los capítulos dedicados a ellos, con lo cual no es tan impensable una actividad conjunta Puga-Mazo.

<sup>26</sup>Este tema será tratado más ampliamente en varios capítulos del presente trabajo ("Estilo y Catálogo de las obras de Mazo", "Antonio Puga" y "Benito Manuel Agüero")

<sup>27</sup>Ver Caturia, *Arte Español*, 1968, pp. 214-217.

<sup>28</sup>Ver Lázaro Díaz del Valle: "Epílogo ...", apud Sánchez Cantón: "Fuentes ...", 1953, p. 374.

fue habitual tanto en él como en su familia. El ejemplo más próximo a seguir por el artista sería el de su propio suegro quien es mundialmente conocido con el apellido de la madre<sup>29</sup>. También da la impresión de que se siente lo suficientemente encumbrado como para concederse a sí mismo una mayor importancia, lo cual se refleja en su apellido. Esta mejora alcanzó su punto final en el retrato colectivo de su familia que se encuentra en la Galería de Viena, donde nos encontramos como elemento principal de su escudo de armas, un mazo alusivo a su apellido. Beruete deduce, de la existencia del escudo, un posible origen hidalgo del pintor, lo que le entroncaría con otros "velazqueños" como don Tomás de Aguiar o Juan de Alfaro y al que ya nos hemos referido al tratar de su fecha y lugar de nacimiento<sup>30</sup>. Tan sólo en los documentos eclesiásticos, y por muy poco tiempo, conservó el Martínez, al igual que sucediera con el Rodríguez del suegro.

El 18 de marzo de 1640<sup>31</sup>, nació José del Mazo, primer varón de la familia y el primero también en ostentar el Mazo como apellido paterno. De nuevo Alonso Cano ejerce de padrino, en esta ocasión junto a Dña. Magdalena de Uceda, su esposa con quien contrajo matrimonio en 1631; como testigos lo hicieron Francisco Cano y Sebastián Fernández, siendo el sacerdote el licenciado de la Carra.

El siguiente varón fue Diego Jacinto; nacido diez días antes, fue bautizado por el licenciado Juan Cabeza, el 29 de mayo de 1642<sup>32</sup>; los testigos fueron los mismos que en el nacimiento anterior; el neófito quizás falleció puesto que no se conservan más datos.

#### Possible existencia de otra hija de Velázquez y Juana Pacheco

La partida de bautismo de Diego Jacinto, mencionada en el anterior epígrafe, es interesante, además, por el nombre de los padrinos: él, Diego de Silva Velázquez, a quien todos conocemos; pero lo más importante nos viene dado por el nombre de la madrina: Dña. Inés de Silva. La nieta del pintor, Inés, en sus capitulaciones matrimoniales, recibe el apellido de "De Silva", sin embargo en este momento sólo cuenta con cuatro años de edad, tal vez un poco pequeña para ser madrina de su hermano, aunque, en aquellos tiempos, todo transcurría con mayor celeridad. Otro dato a tener en cuenta es el "Dofía" del tratamiento, no parece muy apropiado para una niña de cuatro años. Entonces... ¿quién es esa Dña. Inés de Silva? ¿Una pariente de Velázquez? ¿Una posible hija del pintor? No hay que olvidar que la primera hija del matrimonio Mazo-Velázquez recibió este mismo nombre, y al fallecer ésta, la segunda sería bautizada igual; esta insistencia en el nombre nos hace pensar que podía tratarse de alguien muy allegado a la familia. Por otra parte, tanto Velázquez como Juana Pacheco eran jóvenes cuando llegaron a Madrid ¿no podrían haber tenido más hijos? Cabe ahora preguntarse el porqué de Manuela, ¿por otra hija, hermano o familiar allegado? Otros datos que contribuyen a apoyar esta teoría es la existencia de una Francisca Velázquez, que no es hija de Francisca y Juan Bautista Martínez ya que nunca se cita entre los hijos pero de la cual se conservan datos. Podría ser hija de esta Dofía Inés y, por tanto, sobrina de Mazo y de Francisca. López Navío recoge documentos sobre la confirmación de Francisca

<sup>29</sup>Sobre el cambio de apellidos de Velázquez, ver Hellwig, K.: "Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle", *A.E.A.*, 1994, nº 265, pp. 27-41.

<sup>30</sup>Beruete: "The School of Madrid", 1909, p. 105.

<sup>31</sup>Ver *Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 249.

<sup>32</sup>*Varia Velazqueña*, II, 251, p. 82.

Velázquez el 15 de septiembre de 1658 en la parroquia de San Juan<sup>33</sup>. El 2 de julio de 1670 contrae matrimonio en la parroquia de la Santa Cruz con Juan de Sanjavier y las velaciones tendrían lugar el 24 de junio de 1671<sup>34</sup>. Podemos encontrarlos perfectamente ante otra rama de la descendencia de Velázquez.

#### Relación con la familia del pintor Matías Pastor

A principios de los años 40, Mazo va a participar en algunos actos relacionados con la vida de los parientes de este artista. Así, firma como testigo en la entrega de la dote de una hermana, Francisca Pastor, cuando contrajo matrimonio en 1641 con Gabriel de Urbina y, luego, en un poder que otorga la pareja<sup>35</sup>. El 22 de agosto de 1642, tasa las pinturas de Bernal Pastor, padre del pintor, quien había fallecido el 15 del mismo mes<sup>36</sup>. También firma como testigo en la partición de bienes que tuvo lugar el 6 de julio del año siguiente<sup>37</sup>.

Posteriormente, encontramos a Pastor actuando como testigo en varios actos jurídicos de la vida de Mazo, relacionados con actos inmobiliarios. Así, el 12 de marzo de 1644, la Junta de Aposento asigna a Mazo un alojamiento en un mesón propiedad del convento de San Blas de Lerma en la calle de Atocha (3-VII-1637), dado que reside en la Concepción Jerónima, sólo lo debió de utilizar para sacar rendimiento económico de él. En varios documentos relacionados (desde 1641 a 1654), firman como testigos Agüero y Matías Pastor<sup>38</sup>. El 5 de abril de 1644, Mazo arrienda a Elena Vázquez de Mendoza un cuarto bajo en la calle de San José, parroquia de San Martín, con una renta anual de 850 reales. Firman como testigos Juan Vázquez de Mendoza, Matías Pastor y Juan Nieto de Silva.

Posteriormente, como recogemos más abajo, Veremos relacionado a Matías Pastor con Juana Pacheco, esposa de Mazo y con éste (14-XI-1651).

#### María del Páramo, viuda de Pacheco, y Juan Velázquez

Una vez en Madrid, la suegra de Velázquez dicta testamento dejando como heredera a su hija Juana. Firman como testamentarios Velázquez y Martínez del Mazo (3-VII-1645) y, como testigos, el doctor Manuel Antonio de Vargas, Juan Martínez de Moraça y Juan Romo<sup>39</sup>. En agosto de 1644, la viuda otorga un poder a Juan Rodríguez de Silva para que administre sus bienes en la ciudad hispalense. Pero Juan fallece un año más tarde, con lo que el poder se lo concede a Carlos de Santa María<sup>40</sup>. Es muy importante esta noticia porque nos proporciona pistas del hermano de Velázquez a quien nos hemos encontrado en Madrid

---

<sup>33</sup>López Navío, 1960, p. 400.

<sup>34</sup>op. cit.

<sup>35</sup>op. cit.

<sup>36</sup>Aterido Fernández, A.E.A., 1998, p. 296. Los datos relacionados con este pintor se recogen en el capítulo "Otros artistas relacionados con Velázquez y los velazqueños".

<sup>37</sup>op. cit.

<sup>38</sup>op. cit., p. 290.

<sup>39</sup>op. cit., p. 291.

<sup>40</sup>op. cit., p. 291. 19-VIII-1647.

al principio de la llegada del sevillano a la Corte y a quien hemos considerado oficial del taller de éste<sup>41</sup>.

### Nacimiento de Baltasar del Mazo

Por fin, el 9 de enero de 1645<sup>42</sup>, Juan de Cabeza, el mismo sacerdote que bautizara a José y en la misma parroquia de la Santa Cruz, hizo lo propio con Baltasar, nacido el 14 de diciembre de 1644 y segundo varón que sobrevivió del matrimonio Mazo-Velázquez después de Gaspar, como testigo firmó Francisco Cano quien lo hizo en los anteriores<sup>43</sup>. En esta ocasión el padrino fue Sebastián Mendoza, Conde de Coruña, en representación del Príncipe Baltasar Carlos; la madrina, Inés del Mazo, hermana del recién nacido, contaba siete años de edad, algo más lógico que la edad de cuatro que tendría si hubiera sido madrina de Diego Jacinto y aparece sin el tratamiento de "doña", más normal en una niña de su edad. Que el Príncipe sea el padrino, corrobora el hecho de que en el año 1643 pudiera haber sido nombrado Mazo pintor de Cámara del heredero de la Corona<sup>44</sup> y también, según Gaya Nuño, fuese profesor de dibujo de éste aunque no es cierto, como señala el Conde de la Viñaza<sup>45</sup> que se trasladara este año a vivir a Palacio ya que en la misma partida de bautismo, al igual que en las posteriores, se recoge como domicilio las casas al lado de la "*callejuela sin salida*", con toda seguridad, la Concepción Jerónima<sup>46</sup>.

### Amistad con Alonso Cano

La relación con este pintor merece un capítulo aparte. Esta amistad tan íntima que lleva a Cano a apadrinar a dos hijos de Mazo, procede, en realidad, de la que mantuvo con Velázquez y cuyo origen se remonta a la etapa sevillana durante la cual ambos se prepararon juntos en el taller de Pacheco. La separación sería rápida ya que Velázquez fue llamado a Madrid para formar parte del equipo del Conde-Duque.

Una vez en la Corte, se sabe que Velázquez y Alonso Cano fueron juntos a Valladolid en busca de cuadros con que decorar los salones de los Palacios Reales, uno de los cuales, el del Buen Retiro, se construía en esos momentos. Prueba de su amistad personal fueron las dos veces que Cano participó en acontecimientos importantes de la vida familiar de los Velázquez. Y así hemos comprobado como fue padrino de Inés Manuela, nacida en 1638 y de José, primer varón de la pareja Mazo-Francisca Velázquez. La unión continuó hasta el final de la vida de Velázquez momento en el que nos encontramos a Cano, junto a otros colegas, testificando en el proceso de concesión del título de Santiago al sevillano<sup>47</sup>.

<sup>41</sup> Su figura se estudia en el capítulo dedicado a los oficiales del taller de Velázquez.

<sup>42</sup> López Navío, 1960, p. 393.

<sup>43</sup> Ver nota 26.

<sup>44</sup> op. cit. supra p. 394

<sup>45</sup> Conde de la Viñaza: "Adiciones ...", 1894, III,

<sup>46</sup> López Navío, op. cit., pp. 392 y 393 hace referencia a distintos documentos en que se recoge este mismo domicilio; también se habla de la calle de la Concepción Jerónima, "*casas junto a la callejuela sin salida*". Hoy todavía existe un Callejón de la Concepción Jerónima. Sin duda por ahí se encontraba el domicilio de la familia Velázquez-Mazo.

<sup>47</sup> Ver Varia Velazqueña, 1960, II, nº 183, pp. 328-329



Estas relaciones personales tuvieron su influencia en el terreno profesional, de ahí la confusión existente con las obras de unos y de otros. Velázquez y Cano fueron pintores de Felipe IV y de Olivares, respectivamente, pero éste último también lo fue de Baltasar Carlos, en cuyo puesto le sustituyó Mazo hacia 1643-4. De ello se deduce que los mutuos intercambios tuvieron que ser abundantes y ello ha llevado durante todo este tiempo, a una difícil identificación de autorías. En las páginas del presente trabajo, se comienza un tímido desbroce entre la obra de Velázquez, Cano y Mazo que, sin duda, se irá haciendo, con sucesivas investigaciones, más profundo.

### Pintor del Príncipe. "Vistas de Zaragoza y de Pamplona"

La última de las partidas de nacimiento anteriores nos hace regresar de nuevo a la carrera profesional de Juan Bautista. Su suegro era pintor de Cámara del Rey y él se contentó, por el momento, con serlo del Príncipe.

El 12 de junio de 1643, Felipe IV firma una Real Orden por la cual decide crear la Casa del Príncipe al considerar que su hijo estaba ya en edad para apartarle del Cuarto de las mujeres. Según orden dada al Marqués de Santa Cruz, esta Casa estaría constituida por un Guardarropa y ocho ayudas de Cámara<sup>48</sup>. Al contrario de lo que sucedió con Cano, según nos cuenta Palomino, la buena relación entre ambos, heredero de la Corona y artista, se plasmó en el hecho de que el Conde de Coruña, en representación del Príncipe Baltasar Carlos, como señalábamos anteriormente, fue el padrino del nieto mayor de Velázquez<sup>49</sup>. Palomino también nos dice que, tras ser aclarado el incidente de la supuesta culpabilidad de Cano en el asesinato de su esposa, éste volvería a ser profesor de dibujo del Príncipe y, dada la actitud de su carácter, el propio Monarca solicitaría le concediesen el cargo de racionero de la Catedral de Granada. En la práctica, este regreso a sus labores docentes chocaba con la existencia de alguien que ya tenía el puesto: Martínez del Mazo quien era nada menos que yerno de Velázquez; pudo existir una cierta colaboración pero no es lógico que Mazo se dejase quitar un cargo de tal categoría sin hacer nada al respecto. Probablemente, fue en aras de la amistad que los unía desde antiguo, por lo que Mazo pudo hacer alguna concesión, pero sería poco probable que se dejara arrebatar el trabajo.

Sin embargo, la relación Baltasar Carlos-Mazo se vería truncada por la muerte del Heredero. El 9 de octubre de 1646 fallece en Zaragoza, Baltasar Carlos de Austria en un viaje al que había sido acompañado por Mazo y cuyo recuerdo permanece en la famosa vista de dicha ciudad, considerada por Gaya Nuño el mejor paisaje de la pintura española del siglo XVII. Dicha vista fue pintada por indicación del propio Príncipe, según nos cuenta el Conde de la Viñaza en sus "Adiciones...", quien también elegiría el lugar. La trascendencia que tenía para la Corona española tan luctuoso acontecimiento unida a la pena que tuvieron que sentir todos y, en especial el artista, ante el fallecimiento de un joven tan próximo, hubo de

<sup>48</sup>Los documentos se encuentran en el Archivo del Palacio Real de Madrid, Sección Administrativa, Caja 113, Leg. 1º.

<sup>49</sup>Palomino, en la Vida de Alonso Cano, ed. 1988, p. 350, se hace eco de las quejas del príncipe Baltasar Carlos a su padre por lo agrio del carácter del artista.

influirle a la hora de enfrentarse al lienzo. No es extraño que, con toda la carga sentimental que llevaba esta obra, le saliera a Mazo tan perfecta<sup>50</sup>.

Tras el fallecimiento de Baltasar Carlos, se queda Mazo sin trabajo pero muy poco después, el 22 de noviembre del mismo año, 1646, Felipe IV ordena que se mantenga la ración del artista en la Despensa de la Casa de sus hijas<sup>51</sup>. La existencia de dicho documento, firmado por el Rey y dirigido al Bureo de la Infanta, amplía considerablemente las atribuciones de Mazo; ya no es sólo pintor del Príncipe, sino que también pinta para su hermana y, con toda seguridad, para los otros hijos del Rey que pudieran nacer.

Los asuntos burocráticos de Mazo pasarán por la Casa de la Infanta y así, el 7 de diciembre de 1646, se recoge una consulta del Bureo de la misma por retenerle, el Grefier, la ración que tenía en vida de Su Alteza al alegar que gozaba de los gajes de ujier de Cámara de S.M.<sup>52</sup>. Estas quejas y el hecho de haber pintado para el Príncipe, hizo que Felipe IV tuviera en cuenta sus peticiones y le incluyera dentro de su propia Casa. El 22 de febrero de 1647<sup>53</sup>, Mazo ha de pagar 56.157 m. en vellón por los que importó la antigua y media annata y por la merced que le hizo el Rey de concederle una ración en su Casa en sustitución de la que gozaba en la de Su Alteza (74.876 m.). Este documento es importante porque se refiere a nuestro pintor como "*Uxier de Camara y Pintor del Principe nt. Señor que este en Gloria*", lo que nos confirma que Mazo fue pintor de Baltasar Carlos<sup>54</sup>.

En el mismo año de 1647, a petición del Monarca, el artista se ve obligado a trasladarse a Pamplona para pintar la vista de esta ciudad<sup>55</sup>. Queda convenido que S.M. le pagaría 200 escudos por anticipado dado que se acercaba el invierno y podría prolongarse su estancia allí. Este último dato hace que la fecha, poco clara en el documento, se retrotraiga, dentro del año 1647, a los últimos meses -septiembre, octubre, noviembre. También pretende Mazo que se le paguen 30 escudos que le debe la Casa del Príncipe<sup>56</sup>.

### La decoración de los Salones Regios

La actividad de nuestro artista, al igual que la de su maestro y superior, Velázquez, se extiende por diversos frentes<sup>57</sup>. No sólo se dedica a actividades palaciegas, y a pintar vistas de ciudades, sino que su labor se orienta también a la decoración del conjunto del Alcázar, completando, de esta manera, la actividad de Velázquez como decorador. Así, se conservan tres recibos según los cuales, Juan Bautista "*ugier de la camara de su Magestad*", recibe tres pagos de 1480 reales en total (noviembre de 1647 y marzo y junio de 1648) por seis

<sup>50</sup>Sobre la "Vista de Zaragoza" volveremos más tarde en el capítulo dedicado al Catálogo de los cuadros del artista.

<sup>51</sup> Ver Sánchez Cantón: "Los pintores de cámara...", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, p. 135. Ver Documento nº 3.

<sup>52</sup>op. cit. Ver también documento nº 3

<sup>53</sup>Documento nº 5: APR Secc. Personal Cº 657/39.

<sup>54</sup>Ver Documento nº 5.

<sup>55</sup>El estudio de la obra se hará en el capítulo correspondiente al estilo y catálogo de las obras del pintor.

<sup>56</sup>Sobre el viaje a Pamplona ver Documentos nº 6, 7, 8. Han sido publicados por Apraiz, "Vista de Pamplona", *Ateneo*, Vitoria, 1915, p. 28; Sánchez Cantón, op. cit. supra p. 135 y Salas, A.E.A., 1931.

<sup>57</sup>La labor de Velázquez en este terreno se estudia en la primera parte de este trabajo.

pinturas en la Pieza Ochavada " y otros adornos en algunas de las demás"<sup>58</sup>. La noticia encuentra su significado dentro del contexto en que se produce. A finales de 1647, Mazo marcha a Pamplona para pintar la vista de esta ciudad. El 24-XI-1648 Velázquez, al estar fuera de España, da poder para entender de todos sus asuntos a su esposa, Juana Pacheco, firmando como testigos, Angelo Nardi, Juan de León y Juan Bautista del Mazo<sup>59</sup>. Estas pinturas pueden estar relacionadas con estos desplazamientos y haber sido adquiridas por el pintor fuera de Madrid o incluso, haber sido enviadas por Velázquez de Italia y ser cobradas por su yerno; el documento no se refiere sólo a pinturas, sino también a otros objetos decorativos recogidos como "adornos"; dicha palabra servía para designar a otras piezas como esculturas, mesas de pórfido, espejos, etc. dentro de los inventarios de los Reales Sitios<sup>60</sup>.

### Nacimiento de Teresa del Mazo

Paralelamente a sus pretensiones económicas, la prole de Juan Bautista continúa incrementándose. La siguiente partida de bautismo corresponde a otra niña a quien se le dio el nombre de María Teresa del Rosario. Nacida el 13 de enero de 1648<sup>61</sup> y bautizada por Juan Cabeza, al que ya hemos citado con motivo de otros bautismos, en Santa Cruz, los padrinos fueron Cristóbal Moreno y María Evangelista, su mujer; por testigos firmaron, otra vez, los ya conocidos Sebastián Fernández y Francisco Cano. Todavía reside el matrimonio en la Concepción Jerónima. María Teresa será la última hija de este matrimonio con vida ya que luego nació otra, Gerónima, que falleció y el último fue un niño, Melchor<sup>62</sup>.

### Participación en asuntos económicos de la familia Velázquez.

El 28 de abril de 1648, Velázquez concede un poder a Sebastián de Santa María para litigar en Sevilla, por cuestiones inmobiliarias. Entre los testigos firma un Juan Bautista Martínez, quien puede tratarse de Mazo<sup>63</sup>. Un año más tarde, el 22 de junio de 1649, Mazo concierta la dote de una de las criadas del matrimonio Velázquez, Andrea Usero, por ausencia de éste. La entrega de 1650 reales la hace Juan Martínez de Moraça en nombre de Mazo (9-X-1649)<sup>64</sup>. El 27 de julio, se produce una petición de Juana Pacheco, para ampliar poderes que le permitieran litigar por sus bienes sevillanos. Mazo salió como fiador para que el recurso fuera admitido. Dice vivir en las mismas casas que su suegra en la Concepción Jerónima<sup>65</sup>.

<sup>58</sup>Ver Azcárate, A.E.A., 1960, p. 372.

<sup>59</sup>Ver Cronología.

<sup>60</sup>Ver Bottineau, Y.: "L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe. siècle", *Bulletin hispanique*, 1956, 1958.

<sup>61</sup>Ver López Navío, op. cit. p. 393.

<sup>62</sup>Las partidas de bautismo de éstos no han sido encontradas. Los testimonios sobre Gerónima se recogen en los apartados siguientes. Sobre Melchor del Mazo se conocen más datos que recogemos en páginas posteriores.

<sup>63</sup>Aterido Fernández, A.E.A., 1998, p. 293.

<sup>64</sup>Aterido Fernández, A.E.A., 1998, p. 294.

<sup>65</sup>op. cit.

### Carta de Mazo a Andrés de Ustarroz

Xavier de Salas<sup>66</sup> publicó la carta que enviara Mazo a Juan Francisco Andrés de Ustarroz desde Pamplona, el 13 de agosto de 1648, y gracias a la cual sabemos que fue el cronista de Aragón quien redactó la inscripción en latín de la "Vista de Zaragoza" del Prado, donde se dice que la autoría de la obra es de Mazo. Parece ser que el pintor necesitaba otra inscripción para la "Vista de Pamplona" y así se lo hace saber a Ustarroz: *"En cuanto a la merced que V.M. me hizo en el cuadro de Çaragoça fue en latin, y asi a de ser estotro... Ello a de ser escrito mas brebe de palabras que sea posible. Y todo lo que V.M. lo dilate va en el tiempo"*. El cronista de Aragón era un hombre versado en latín, al contrario de lo que le sucedería a Mazo, quien esperaba ansiosamente la inscripción con la intención de concluir lo antes posible en Pamplona y marchar a Madrid. Hemos recogido, en epígrafes anteriores, la documentación sobre los viajes y órdenes del Rey relacionados con la ejecución de dichos cuadros<sup>67</sup>. El interés que muestra Mazo por estos cuadros, se hace extensivo incluso a la inscripción. Ello contribuye a reforzar la teoría de la inmensa carga emocional de estas obras, al ser posibles encargos póstumos del Príncipe.

### Viaje de Velázquez a Italia. Nacimiento de la última nieta del pintor

Con motivo del segundo viaje que Velázquez realizara a Italia, *"por negocios pertenecientes al real servicio de S.M."*, da poder para entender de sus asuntos a su mujer Juana Pacheco. Firmaron como testigos Juan de León, agente de negocios en la Corte, Angelo Nardi, pintor de Su Majestad y Juan Bautista del Mazo, pintor<sup>68</sup>. Esta época es muy importante para nuestro artista ya que, con toda probabilidad, no sólo sería testigo en el poder que concedió Velázquez a Juana Pacheco, sino que tendría que responsabilizarse de los trabajos de su suegro. El taller del sevillano seguía trabajando durante su larga ausencia y los trabajos de decoración del Alcázar no se detendrían. Surgirían nuevos encargos y éstos habrían de ser realizados por Mazo. En este sentido, no hay que olvidar que la Reina Mariana contrae matrimonio con Felipe IV el 7 de octubre de 1649 y Velázquez no regresa de Italia hasta bien entrado el año de 1651; se trata de un período de casi dos años en los que la reina fue retratada, y sin duda, lo fue por Mazo, como también nos cuenta Palomino.

Mientras que el pintor de Felipe IV estaba en Italia, su hija dio a luz a la última de las niñas de su prole, Gerónima<sup>69</sup>, como su bisabuela materna, la cual falleció pronto ya que no se conservan otros documentos posteriores. La niña fue bautizada, por el sacerdote Benito Sánchez de Herrera en la iglesia de la Santa Cruz, como era habitual; los padrinos fueron Domingo Herrera de la Concha y Catalina González, su mujer. No se sabe nada más de ella.

### Cobros

<sup>66</sup> "Una carta del pintor Mazo", *A.E.A.*, 1932, p. 20.

<sup>67</sup> Ver epígrafe "Pintor del Príncipe. "Vistas de Zaragoza y Pamplona"

<sup>68</sup> M. Agulló Cobo: "Noticias ...", 1978, p. 177.

<sup>69</sup> *Varia Velazqueña*, II, 270, 122.

En los años siguientes, hasta la desaparición de su esposa, la vida de Mazo parece mejorar económicamente. Los datos de esta época que se conocen son de recibos de cobros: 100 ducados que recibe el 15 de diciembre de 1650 de Don Fernando Ruiz de Contreras, por mano de Juan de Lezcano; 3.312 reales en plata por cuenta de los tres mil reales de plata al mes que S.M. le tiene concedido -2 de diciembre 1651- y 1466 reales y medio -18 de julio de 1652-. Todos ellos tienen en común que proceden de los gastos secretos del Rey<sup>70</sup>.

El 14 de noviembre de 1651, Juana Pacheco traspasó al pintor Matías Pastor una deuda que D. Vicente Ferrer, Caballero de Santiago y Maestro de Cámara del Rey, había contraído con la pareja en mayo. Mazo firma como testigo<sup>71</sup>.

#### Nace el último de los hijos del matrimonio Mazo-Velázquez

El último de los hijos que sobrevivieron, Melchor Julián, fue bautizado en la iglesia de San Luis, aneja a San Ginés, el 5 de noviembre de 1652<sup>72</sup>. Los padrinos fueron, por primera vez, el matrimonio Velázquez, ya que ambos lo habían sido por separado con anterioridad. Juana fue madrina de la primera Inés Manuela y Velázquez lo sería de Diego Jacinto. Posiblemente, el hecho de que ninguno de estos niños sobreviviera, hizo que los padres eligieran como padrinos a los abuelos maternos.

#### Mazo como tasador de obras

El 5 de noviembre de 1652, Juan Bautista Martínez del Mazo, junto con Angelo Nardi y Bernabé de Contreras, tasa alguna de las obras que poseía a su muerte el pintor de Madrid, Domingo Guerra Coronel. Entre estas obras se encuentra una mujer desnuda de Diego Velázquez (2 varas y media de alto y dos de ancho; 2 m. / 1,67 m)<sup>73</sup>. Esta noticia, unida a las otras que venimos analizando, nos muestran lo íntimamente relacionados que estaban los pintores residentes en la Corte en aquel siglo XVII ya que continuamente aparecen participando en asuntos concernientes a las vidas de los restantes colegas. Por otra parte, por lo que respecta a Mazo, no va a ser la única vez que tase unos cuadros ya que sabemos que los inventarios de las Colecciones Reales de 1666 fueron hechos por él, lo que le convierte en experto en esta materia. Esta labor, unida a todas las restantes que estamos estudiando, hacen de Juan Bautista Martínez del Mazo un hombre realmente ocupado.

#### Muerte e inventario de bienes de Francisca Velázquez

<sup>70</sup> Agulló Cobo, op. cit., pp. 95 y 134.

<sup>71</sup> Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 295.

<sup>72</sup> Zarco Cuevas: "Unas cuantas notas ....", 1930, X, p. 65.

<sup>73</sup> M. del Saltillo, *Arte Español*, 1944. Ver apartado correspondiente a este pintor en el Capítulo "Otros artistas ...".

El 8 de noviembre de 1653, Francisca Velázquez, enferma en la cama "*con dolores de parto*", da poder para testar a su esposo Juan Bautista<sup>74</sup>. En la madrugada del día 8 al 9, falleció la hija de Velázquez, a los treinta y cuatro años de edad. La criatura nació muerta. Por deseo expreso de la difunta, sería enterrada, en secreto, en el Carmen Calzado<sup>75</sup>. Otro deseo expreso de Francisca fue el de dejar unos cuantos enseres a su criada y así aparece recogido en el testamento<sup>76</sup>. En éste firman como albaceas Diego de Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo y Matías Pastor, un pintor amigo de la familia<sup>77</sup>. Como testigos lo harían Don Diego Arias, Asensio Deleycegui, Francisco Segura y dos pintores muy unidos a los Mazo, Benito Manuel de Agüero y Juan de Pareja<sup>78</sup>.

En el testamento, dictado por Mazo en nombre de la difunta, se recogen los herederos: "*doña ynes mrz del maço muger de d. onofre de frangi Pressidentite de camara del Reyº de napoles = gaspar mrz del maço baltasar y melchor y theresa mrz del maço todos cinco mis hixos lixítimos y de la dha mi muger que la mayor es oy de hedad de diez y siete anos...*"<sup>79</sup>.

El inventario de los bienes se inicia el 12 de noviembre de 1653 con los muebles. Del mismo se deduce que vivían con desahogo, aunque no con lujo. No se cita el lugar de residencia aunque, muy posiblemente, se trate de la casa de la Concepción Jerónima, al lado del callejón sin salida ya que no existen datos al contrario y cuando existen, son de épocas posteriores<sup>80</sup>. No había biblioteca, lo que nos lleva a pensar que podía utilizar la de su suegro; por otra parte, cosa común a otros artistas, incluido Velázquez, no se citan los materiales empleados para pintar.

El inventario de pinturas fue realizado por Angelo Nardi<sup>81</sup>, el 15 de octubre de 1655, varios años después de ocurrido el fallecimiento<sup>82</sup>. Se inventarian un total de sesenta y seis pinturas que debían ser obra de nuestro artista ya que no se citan otros nombres de posibles autores. Y si son todas obras de Mazo, quiere decir que pintaba todo tipo de temas, hasta el punto de que la obra más cotizada es una "Inmaculada" que no diferiría en mucho de las que realizara Velázquez o, incluso Alonso Cano. Junto a los cuadros de temática religiosa, la auténtica novedad, nos encontramos con copias abundantes, paisajes y retratos de monarcas<sup>83</sup>. La aparición de este inventario es fundamental ya que contribuye a replantearnos el tipo de pintor que era Juan Bautista Martínez del Mazo, mucho más completo de lo que hasta este momento se consideró.

#### Otros cobros y ayudas económicas del Rey a Mazo

<sup>74</sup>Ver Cherry, P., *A.E.A.*, 1990, p. 512.

<sup>75</sup>op. cit. p. 513.

<sup>76</sup>op. cit. p. 521.

<sup>77</sup>Para más información sobre este pintor, ver el capítulo "Otros pintores relacionados con Velázquez y los velazqueños".

<sup>78</sup>Sus vidas y obras son estudiados en los capítulos correspondientes del presente trabajo.

<sup>79</sup>op. cit. supra, p. 522.

<sup>80</sup>El domicilio es recogido en una de las partidas de bautismo publicadas por López Navío, *A.E.A.*, 1960, pp. 391-394 y nos referimos a él en el epígrafe "Residencia".

<sup>81</sup>Su relación con la familia es estudiada en "Otros pintores relacionados con Velázquez y los velazqueños".

<sup>82</sup>op. cit. supra, p. 522 y ss.

<sup>83</sup>Todos ellos se encuentran incluidos en el catálogo de su obras, al final del presente capítulo.

Los siguientes años de la vida del pintor transcurren recibiendo ayudas económicas por parte del Monarca. El 22 de marzo de 1654, Felipe IV concede a Mazo una casa de aposento en la calle de la Morería Vieja<sup>84</sup>. Por los datos conservados hasta el momento, no parece que el pintor se trasladase a estas casas con su familia, aunque sí lo pudieron hacer, posteriormente, sus herederos<sup>85</sup>.

El 24 de julio de 1654 recibe 6.000 reales de plata por cuenta de los 30 escudos de plata de que le ha hecho merced el Rey, el 11 de enero de 1655 serán 1.000 reales de plata por seis meses y el 9 de junio del mismo año, cobra 180 escudos de a diez reales de plata por medio año, a razón del sueldo, que ya hemos señalado, tenía de 30 escudos al mes<sup>86</sup>.

### Matrimonio de Inés del Mazo

En el testamento de Francisca Velázquez<sup>87</sup> otorgado por Juan Bautista del Mazo en su nombre dos años después del fallecimiento de ésta -19 de octubre 1655- se señala que Inés, *"la mayor es oy de hedad de diez y siete años"* y está casada con D. Onofre Lifrangis, presidente de Cámara del Consejo de la Sumaria del Reino de Nápoles. Es, por tanto, nuestra Inés, la que apadrinó Alonso Cano en agosto de 1638.

De este matrimonio se conservan las capitulaciones matrimoniales -13 de noviembre de 1654- por las cuales el Rey otorga a Velázquez, para que se lo conceda a quien se casara con su nieta, la plaza mencionada con garnacha, equivalente a la suma de doce mil ducados castellanos<sup>88</sup>.

### Partición de bienes de Francisca Velázquez

En la partición de bienes muebles de Francisca Velázquez realizada dos años después de su fallecimiento -1655- se establece que cada uno de los cinco hijos habidos en el matrimonio, Gaspar, Baltasar, Melchor, Inés y Teresa lleve su "legítima materna", es decir, unos 8.600 reales, de un total "cuerpo de hacienda" calculado en unos 69.000 reales<sup>89</sup>. El documento se compone de varias partes. En la que se refiere al traslado de la dote de doña Francisca, otorgada a su favor en 25 de febrero de 1634, calculada en 15.802 reales, actuó como testigo, además de Matías de Santos y Andrés Rivas, Juan de Pareja, a quien nos encontramos firmando en el testamento de la difunta<sup>90</sup>. El documento es muy interesante porque en él, Mazo declara que su suegro le dio "graciosamente" el oficio de ujier de

<sup>84</sup>Ver Cruz Valdovinos, V Jornadas de Arte, CSIC, 1991, p. 95 y ss.

<sup>85</sup>La descendencia de Gaspar del Mazo y él mismo dependen de San Pedro el Viejo, cerca de donde se encuentra esta calle de Madrid.

<sup>86</sup>Agulló Cobo, 1981, pp. 135 y 136.

<sup>87</sup>Cherry, op. cit., pp. 521-522.

<sup>88</sup>M<sup>a</sup> Luisa Caturla: "La boda de doña Inés ....", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1955, 137, p. 133-144.

<sup>89</sup>Cherry, op. cit. pp. 526-527.

<sup>90</sup>op. cit.

Cámara añadiendo que Velázquez servía sin gajes *"asta que llegase la ocasión de entrar en el numero"*, contrariamente a lo que decía Pacheco<sup>91</sup>.

El 13 de noviembre Don Gaspar del Mazo, *"mayor de 14 años y menor de 25"*, nombra a Juan Basallo, procurador de número de Madrid, como su curador y para defenderlo en el pleito de cuentas y partición de los bienes muebles de su madre<sup>92</sup>. Posiblemente, esta partición se celebró con motivo del segundo matrimonio de Martínez del Mazo, que recogemos más abajo.

El 16 de noviembre, fue el propio Mazo quien nombró a Don Alonso Carrillo, abogado de los Reales Consejos, contador de las cuentas y partición de los bienes muebles de su mujer, así como curador de sus hijos menores, Don Baltasar, menor de 14 años, Doña Teresa y Don Melchor, ambos menores de 7 años<sup>93</sup>. Mazo informa que su hija mayor vivía en Nápoles y estaba casada con Don Onofre de Frangui (Lafranchi), presidente del Consejo de la Sumaria de Nápoles. Los testigos, en esta ocasión, fueron Benito Manuel de Agüero, quien declaró ser de edad de treinta años, *"poco más o menos"*<sup>94</sup> y Matías Pastor, de treinta y ocho<sup>95</sup>.

### Parientes

Ya no sólo conocemos a la familia más directa de Mazo, esposas e hijos, sino que van surgiendo otros familiares como hermanos y sobrinos. Así, por una información fechada a 16 de julio de 1655, por la que Mazo testifica en favor de su sobrino, sabemos que tenía una hermana, Ana Martínez, casada con Domingo Gadeo, maestro de hacer coches, cuñado de Mazo<sup>96</sup>. Este matrimonio fueron padres de Diego, sobrino del pintor. En esta información declara ser Mazo de *"edad de quarenta y quatro años poco más o menos"*, fecha que viene a coincidir con el año de 1611 considerada como su posible de nacimiento.

### Residencia

El 23 de agosto de 1655, Velázquez se traslada, por orden del Rey, a la Casa del Tesoro. El documento señala la dirección anterior: las casas de Pedro de Yta en la Concepción Jerónima sobre las que tiene derecho perpetuo el rey<sup>97</sup>. Un año antes (16 de febrero de 1652) le habían nombrado aposentador. Estos datos son significativos ya que corroboran el hecho de que Mazo y su esposa, Francisca, vivían con los padres de esta última en la citada calle, lugar que aparece registrado en las partidas de bautismo de algunos de los hijos de la pareja. Sin embargo, la fecha señalada, 1655, también nos muestra que la

<sup>91</sup>op. cit.

<sup>92</sup>op. cit. p. 526.

<sup>93</sup>op. cit., p. 527.

<sup>94</sup>Esta declaración nos permite obtener el año de nacimiento de Agüero: 1625. Ver, además, capítulo dedicado a este pintor.

<sup>95</sup>El año de nacimiento de éste sería el de 1617. Ver *"Otros pintores relacionados con Velázquez y los velazqueños"*.

<sup>96</sup>Agulló Cobo, 1981, pp. 134-136.

<sup>97</sup>APR, Sección Personal C<sup>o</sup> 1084/9. Ver Documento n<sup>o</sup> 9.



hija del pintor sevillano, no llegó a residir en la Casa del Tesoro, al haber fallecido dos años antes (9 de noviembre de 1653). Probablemente, Mazo mantuvo su residencia en dichas casas y fue algunos años más tarde cuando ya le vemos trasladado a Palacio. La consecuencia lógica de todo ello es que, tras la muerte de Francisca y la, con toda seguridad, rápida boda con la que sería su segunda esposa, las vidas familiares de los Velázquez y los Mazo tienden a separarse. Ello es corroborado por el traslado de Inés, una vez viuda, a la Casa del Tesoro, con sus abuelos, al regreso de Nápoles. Sin embargo, desde una perspectiva profesional, el contacto permaneció inquebrantable.

#### Ayuda de la Furriera. Viaje a Italia. Viudez de Inés del Mazo.

Simultáneamente, continúa la progresión en la carrera palatina. Así, el 5 de junio de 1657 se establece la cantidad que Mazo hubo de pagar por la media annata en función de su nombramiento como ayuda de la Furriera, cargo al que accedió en los meses anteriores a éste<sup>98</sup>. Este mismo año se produjo un acontecimiento significativo, un viaje a Italia<sup>99</sup>. El motivo principal pudo ser fue el fallecimiento del yerno de Mazo. El matrimonio de su hija Inés y Gerónimo Lanfranchi duró poco ya que del 21 de junio de 1657, dos años y medio después de celebrada la boda, se conserva un poder de Diego Velázquez a D. Pedro Jerónimo Galtero para actuar en Nápoles en la restitución de la dote de su nieta Dña. Inés de Silva Velázquez, de lo que se deduce el fallecimiento del nieto político de éste<sup>100</sup>. La solución fue el regreso de Inés a Madrid donde se establecería en la Casa del Tesoro con sus abuelos maternos y allí fallecería su hijo, Gerónimo Lafranchi de Silva, biznieto de Velázquez. Moriría en la Casa del Tesoro y fue enterrado en la parroquia de San Juan, haciéndose cargo del entierro Gaspar de Fuensalida, mayordomo de dicha iglesia<sup>101</sup>.

Se conservan más datos sobre el desplazamiento de Juan Bautista a Italia. En este sentido, hay que mencionar unas cartas de pago según las cuales Velázquez, el 18 de septiembre de 1657, recibe 500 ducados en vellón que valen 187.500 mr. por enviar a Nápoles a Juan Bautista del Mazo; el documento está firmado por el escribano Manuel de Vega. El 6 de abril de 1658 encontramos otro poder firmado por Velázquez y otorgado a favor de Pedro Jerónimo Galtero, abogado residente en Nápoles, a quien ya ha encargado la restitución de la dote de su nieta Inés, para que pague a Mazo 500 reales. Para este viaje pudieron existir diversas razones: como padre, pudo ir a auxiliar a su hija en momentos difíciles; Mazo es ayuda de la Furriera, por lo que podría haber ido allí encargado de alguna gestión burocrática o, incluso, de la compra de algún objeto de arte para adornar los palacios reales, labor en la que colaboraba con su suegro; la mejor prueba para corroborar este dato es que Velázquez recibió dinero del Rey; como pintor, pudo hacer un viaje de estudios. Tampoco podemos descartar la posibilidad de que Velázquez le acompañara. Los documentos recogidos hasta el momento parecen indicar que Velázquez preparó el viaje para su yerno no obstante, Gaspar de Fuensalida, en su declaración en el proceso de concesión del hábito de Santiago al pintor sevillano, dice que éste hizo tres viajes a Nápoles.

<sup>98</sup>APR, Sección Personal C<sup>a</sup> 657/39.

<sup>99</sup>Los documentos sobre el viaje a Italia de Mazo fueron descubiertos por M<sup>a</sup> L. Caturla: "Sobre un viaje de Mazo a Italia ...", *Archivo Español de Arte*, 1955, 109, pp. 73-75.

<sup>100</sup>Caturla, 1955, pp. 133-144.

<sup>101</sup>Varia Velazqueña, II, p. 299, n<sup>o</sup> 179.

Podríamos estar en el tercero de ellos, lo cual no sería tan extraño de ser cierta la paternidad del artista durante su segundo viaje<sup>102</sup>.

Posiblemente el motivo más importante que moviera a Mazo a desplazarse a Italia fuera la situación de su hija y es que hay un error de fechas que hace que el viaje del pintor se reduzca considerablemente. Según los documentos mencionados, la estancia de Mazo en Nápoles viene a ser de unos seis meses, sin embargo Cruzada Villamil recoge una carta de cobro, firmada por Mazo el 23 de enero de 1658, como ayuda de la Furriera, según la cual recibe de Velázquez treinta y siete reales a razón de siete reales y medio por jornada de la que hizo el Rey a Aranjuez los días 13, 14, 18 21 y 22 de dicho mes. Si está firmado este documento en enero es imposible que Mazo se encontrase en Italia en ese momento, a no ser que este documento fuera firmado por otra persona en su nombre o estén equivocadas las fechas.

Sea como fuere, el caso es que Mazo es uno de los pintores españoles del siglo XVII que se desplaza al país vecino y allí pudo conocer a lo más florido del arte italiano del momento. Que Velázquez le enviara con cartas de recomendación es algo que hay que dar por descontado y que, por ello, fuera recibido con los brazos abiertos, también. Ya en Nápoles, hubo de ver la obra de Ribera, fallecido en 1652. Con toda seguridad haría un viaje a Roma y, tal vez, tuvo tiempo de visitar algún que otro lugar, incluida Venecia. Pudo hacer copias de obras de grandes maestros y, dada su facilidad en esta materia, no hay que descartar que algunos de los cuadros, tenidos de mano de italianos, sean del español. Así lo recogen Jusepe Martínez y Palomino y cuenta con todas las probabilidades de que sea cierto<sup>103</sup>.

#### Carrera cortesana de Gaspar del Mazo

De septiembre de 1658 es una nota por la cual sabemos que enferma una nieta de Velázquez, tanto puede ser Inés como Teresa ya que ambas vivían en Madrid y, posiblemente las dos con sus abuelos, como ya está comprobado que lo hacía la mayor de ellas, Inés, tras regresar de Nápoles<sup>104</sup>. Fue atendida por el médico de la familia de Obras y Bosques, Don Vicente Moles, el mismo que asistió al pintor en sus últimos momentos.

De forma paralela, comienza la carrera profesional de los hijos de Mazo y nietos de Velázquez. Del primero del cual tenemos noticias es de Gaspar del Mazo, de quien, curiosamente, no se conserva partida de bautismo. Se trata del mayor de los hijos varones del matrimonio Mazo-Velázquez ya que es el primero en la enunciación realizada con motivo del inventario de bienes de su madre (10-XI-1653) ya estudiado, además de que así es considerado ("*nieto mayor de Diego Velázquez*") en un documento firmado por el Rey en 1660<sup>105</sup>. La fecha de 1641-42 como del nacimiento del hijo mayor de los Mazo es la más

<sup>102</sup>El segundo viaje de Velázquez a Italia y lo que allí pudo ocurrir, ha sido estudiado por Pita Andrade en los siguientes artículos: "Noticias en torno a Velázquez en el Archivo de la Casa de Alba", *Varia Velazqueña*, 1960, I, pp. 400-13; "El itinerario de Velázquez en su segundo viaje a Italia", *Goya*, 1960, pp. 151-2; "Dos recuerdos del segundo viaje a Italia", *A.E.A.*, 1960, 33, pp. 287-90.

<sup>103</sup>Martínez, contemporáneo del pintor, señala, en concreto, su singularidad para copiar cuadros del Tiziano (apud Sánchez Cantón, 1934, III, p. 38).

<sup>104</sup>Azcárate, *A.E.A.*, 1960, p. 372.

<sup>105</sup>*Varia Velazqueña*, II, 401, 211.

probable. Así se desprende tanto de la partición de bienes de su madre, realizada tras el fallecimiento de ésta<sup>106</sup>, como del certificado de matrimonio de José Manuel del Mazo, hijo de Juan Antonio Mazo Carrillo, nieto de Mazo y de su segunda esposa y sobrino del propio Gaspar<sup>107</sup>; Gaspar declara en dicho documento ser de edad de sesenta años, con lo que su nacimiento se retrotrae al año de 1642 y en esa misma fecha, el 29 de mayo, como se ha dicho más arriba, nació Diego Jacinto, cuyos padrinos fueron Velázquez y Dña. Inés de Silva.

Sea cual sea la fecha del nacimiento, en el año 1658 Juan Bautista presenta una solicitud en la cual pide que su antiguo oficio de ujier de Cámara pase a Gaspar del Mazo, su hijo y nieto de Diego Velázquez<sup>108</sup>. El 7 de octubre del mismo año, fueron el Marqués de Malpica, el Conde de Cotos (?) y el Conde de Puñonrostro quienes apoyaron la solicitud del pintor para con su hijo. En ambos documentos se alegan los 24 años de servicio de Mazo más los de Velázquez, así como el hecho de que el oficio de ujier de Cámara fuera dote de Francisca Velázquez, como ya dijimos más arriba.

Comienza de esta manera una larga carrera al servicio del Rey perfectamente documentada en los archivos palatinos y mencionada por Palomino quien, en la Vida de Velázquez, se refiere a sus nietos señalando que, "*el Rey les hizo grandes mercedes, tanto en la Casa Real, como en plazas de audiencias de mucha consideración y grado*"<sup>109</sup>. El 21 de octubre de 1658, obtuvo el puesto de ujier de Cámara por el que se le descontaron 22.047 m. de vellón para el pago de la media annata (21-IX-1659)<sup>110</sup>. En 1660, Gaspar del Mazo es nombrado ayuda de Cámara por los días de su vida. El decreto de nombramiento estaba firmado por Gaspar de Fuensalida. Poco después pagó la media annata. El mismo día de su nombramiento como ayuda de Cámara (13-X-1660), el Rey le hace merced de la pensión de doce reales al día de la que gozaba su abuelo, que fue pagada durante dos meses más, hasta diciembre de este mismo año<sup>111</sup>.

En 1666, se le concede la plaza de Conserje de Aranjuez<sup>112</sup>. En este puesto, junto a Fernando Torres de Guadalfajara, mayordomo de la Real Hacienda de Aranjuez y yerno de Gaspar al haber contraído matrimonio con la hija de éste Magdalena del Mazo, realizó el Inventario de Pinturas del Real Sitio en el cual se atribuyen una serie de paisajes a Benito Manuel Agüero, lo que ha permitido la atribución de los mismos<sup>113</sup>. Desde 1676, goza del favor de 40 fanegas de cebada para un caballo, como aumento de gajes<sup>114</sup>. Unos años después, en 1691, consigue que herede dicha plaza su hija Isabel<sup>115</sup>. Se inicia así un largo proceso burocrático del que se obtienen datos interesantes como el lugar de nacimiento de

<sup>106</sup>Cherry, P., A.E.A., 1990, p. 526.

<sup>107</sup>López Navío, A.E.A., 1960, pp. 402-405.

<sup>108</sup>Varia Velazqueña, II, 300, 181.

<sup>109</sup>Palomino, ed. 1988, p. 273. Hay que hacer notar que todos estos puestos al servicio del Rey eran muy bien considerados y daban prestigio a quienes los ocupaban a diferencia de lo que dice Sánchez Cantón (1915) quien habla de pobreza absoluta al referirse a Mazo y a sus descendientes.

<sup>110</sup>APR Sec. Personal, C<sup>o</sup> 658/8.

<sup>111</sup>Azcárate, A.E.A. 1960, p. 384.

<sup>112</sup>APR, Sec. Personal, C<sup>o</sup> 658/8.

<sup>113</sup>Ver el epígrafe sobre los cuadros de esta temática en el capítulo de Martínez del Mazo; También ver capítulo dedicado a Benito Manuel de Agüero y Antonio Puga.

<sup>114</sup>APR, Sec., Personal, C<sup>o</sup> 658/8.

<sup>115</sup>Azcárate, op. cit., p. 384. APR, Sec. Personal, C<sup>o</sup> 658/9.

Mazo y muchos otros testimonios sobre la vida del hijo y familia de éste. A ello haremos referencia posteriormente.

Este ingreso en el servicio palatino obtendría sus frutos y un año después de ser nombrado ujier de Cámara (1-I-1659), Gaspar del Mazo contrajo matrimonio con Inés de Villalobos en la parroquia de Santa Cruz<sup>116</sup>. Los testigos fueron Diego Velázquez, Francisco de Lamalda y Juan de Lope. En 1667, con toda seguridad, al fallecer su padre, Juan Bautista, Gaspar solicitó para sí la plaza de ayuda de la Furriera de la que gozaba su progenitor desde 1657 y es que se conserva una declaración, de 17 de marzo de 1687, realizada por Gaspar del Mazo como ayuda de la Furriera del Alcázar de Madrid<sup>117</sup>. Ante el derrumbamiento de la galería del ala oeste de la plaza de la Armería, Gaspar dijo a los responsables de las obras: *"que su Magd. juzgaba que aquella galería havia de quedar en forma de terrado por si alguna vez gustaba Su Magd. de pasar por ella a la Armería"*. De esta manera, nos encontramos al hijo de Mazo en dos puestos de relativa importancia en Palacio: conserje de Aranjuez desde 1666 y ayuda de la Furriera, después de 1667 y, parece que siguiendo la labor constructiva de sus predecesores.

#### Peticiones de Juan Bautista para sus hijos. Segundo matrimonio del pintor

Retrocediendo en el tiempo y volviendo a la carrera de Mazo, en el año de 1659, encontramos en el Archivo del Palacio Real un documento muy interesante<sup>118</sup>. En memorial dirigido al Rey, Juan Bautista del Mazo suplica que las casas de aposento que goza pasen a su esposa para poder abrigar a sus hijos. Estas casas, con toda seguridad, son aquellas de la Concepción Jerónima donde vivía con su anterior esposa, Francisca Velázquez, y que sirvieron de residencia a sus suegros hasta que éstos se trasladaron a la Casa del Tesoro, cuatro años antes. Sin duda el Rey le concedió esta petición ya que en 1668 aparecen unas casas como propiedad de los hijos de Mazo y Francisca de la Vega, para quienes son solicitadas. Desgraciadamente, en el documento conservado no se dicen donde se encuentran dichas casas.

Otro aspecto a señalar de este documento es que Mazo se nos presenta como padre de ocho hijos *"y en particular, deste matrimonio, con seres [¿tres?] tan pequeños quel mayor no tiene tres años"*. Podemos precisar ya, por tanto, el número de hijos de ambos matrimonios: Gaspar, Inés, Baltasar, Melchor y Teresa, hijos de Francisca Velázquez y tres de su segunda esposa: Juan, Luis y Francisco. Nos dice que el mayor de estos tres últimos no tiene todavía tres años, con lo cual fechamos su segunda boda hacia 1655-56. La hija de Velázquez fallece el 9 de noviembre de 1653 y, con toda seguridad, el luto duraría un año aproximadamente, de ahí que se retrasara el enlace unos doce meses y llegaríamos al año 55. Una queja que presenta aquí Mazo es el hecho de no tener más hacienda que la obtenida al servicio del Rey y no poder pintar por no tener tiempo. Esta situación, ya conocida en Velázquez, puede ser una clara razón por la cual la obra del pintor de Felipe IV no sea tan extensa como cabría esperar. Y ello nos justifica, ampliamente, la existencia de un taller para dar salida a todos los encargos recibidos.

<sup>116</sup>López Navío, op. cit. supra, p. 398.

<sup>117</sup>Barbeito: "El Alcázar de Madrid", 1992, p. 190.

<sup>118</sup>Sánchez Cantón, op. cit. p. 136.

### Trabajo conjunto con Velázquez. Pintor de Cámara

Un año después de esta petición, encontramos a Mazo en íntima colaboración con su anterior suegro, Diego de Velázquez, en sus respectivos oficios palatinos. A modo de curiosidad que, a su vez, nos permite comprobar la relación entre ambos hombres, Mazo, como ayuda de la Furriera, es encargado de elaborar el presupuesto del viaje que realizaran a Fuenterrabía. El documento, fechado entre 7-24 de abril de 1660, alega que el aposentador de Palacio no recibió ración durante todos los días que duró la jornada, como tampoco algunas personas que viajaron con él<sup>119</sup>. Sin duda se refiere a Damián Goetens y José de Villarreal, ayudas de la Furriera quienes, junto con Mazo, en el mismo puesto, y Velázquez como superior, se desplazaron a dicho lugar de la frontera con Francia<sup>120</sup>. Los gastos quedan registrados en 217.576 m. Es importante este presupuesto, no por la cantidad sino como testimonio de lo relacionados que permanecen ambos artistas hasta la muerte del más viejo. Incluso la desaparición de éste en 1660, favoreció a Mazo quien, en 1661, tras la vacante producida por el fallecimiento del pintor de Felipe IV, se encuentra pagando la media annata (44.880 m.) por la obtención de la plaza de pintor de Cámara de S.M.<sup>121</sup>. El pago de este impuesto lo hizo efectivo ante Francisco Manzano, escribano del Rey ante quien Mazo dictó testamento años más tarde y del cual no se han podido encontrar documentos.

Pero Mazo no se va a encargar sólo de aspectos económicos, Palomino nos lo sitúa como una suerte de "asesor" de Velázquez cuando, al referirse a las obras que realizara Morelli, señala que fueron vistas por Don Diego Velázquez y por Juan Bautista del Mazo, quienes lo tuvieron por "cosa superior" y así se lo comunicaron al Rey<sup>122</sup>. Otra de las labores emprendidas por Martínez del Mazo, a la que nos hemos referido anteriormente, fue la elaboración del inventario de pinturas de 1666, esta vez en su condición de pintor de Cámara y en el cual, a modo de curiosidad, tasó "Los Borrachos" de Velázquez (en la Galería del Cierzo) en 300 ducados de plata y "Las Meninas" en 1000.

### Demanda de los bienes de Velázquez

Diego de Velázquez fallece el 6 de agosto de 1660. A partir de ese momento Mazo, en nombre de los herederos del pintor, hijos de Juan Bautista a la sazón, inicia una compleja carrera de peticiones y súplicas. De julio de 1660, se conserva un documento que recoge todas las cuentas de Velázquez, justificadas por Mazo, de la Aposentaduría de Palacio, desde el 1 de marzo de 1652 hasta la fecha<sup>123</sup>. La vivienda en el Alcázar le vendría muy bien a nuestro artista por varios motivos, aparte del prestigio que ello conllevaba y de la comodidad de no tener que desplazarse hasta su residencia habitual diariamente, existirían cuestiones prácticas como lo es una razón de espacio. Mazo había contraído matrimonio

<sup>119</sup>APR, Sec. Personal, C<sup>o</sup> 1084/9.

<sup>120</sup>Ver Leonardo del Castillo: "Viaje del Rey Ntro. Sr.", 1667, p. 56. Biblioteca Nacional.

<sup>121</sup>APR, Sec. Personal, C<sup>o</sup> 657/39, Documento n<sup>o</sup> 17. El nombramiento de pintor fue publicado por Ceán, 1800, II, p. 101, quien lo fecha el 19-IV-1661, desgraciadamente, no se conserva este documento en el Archivo del Palacio Real.

<sup>122</sup>Palomino, ed. 1988, p. 259.

<sup>123</sup>Varia Velazqueña, II, p. 403, n<sup>o</sup> 216.

nuevamente, tenía ocho hijos y carecería de alojamiento suficiente para todos. Además, si alguna de las nietas de Velázquez vivía con sus abuelos ¿qué sucedió con ellas cuando embargaron los bienes del artista? Con toda seguridad, tendrían que haberse marchado con su padre y su madrastra, agravando el problema. Posiblemente, esta escasez de vivienda fuera uno de los motivos que impulsaran a Mazo a solicitar un lugar donde alojar a todos sus vástagos. Como no todo van a ser problemas, esta situación se aliviaría parcialmente con el segundo matrimonio de Inés, la hija mayor, al cual nos referiremos más tarde.

En el año de 1661, Mazo pide que las cuentas de Velázquez se tomen en forma de tanteo para dividir la hacienda entre los herederos<sup>124</sup>. Ese mismo año, el 7 de marzo, y ante el temor de que se pierdan los bienes del sevillano, Mazo suplica se mantengan los bienes de Velázquez y no se lleven a otro lugar salvo que se le concediera a él otro cuarto para mantener el embargo<sup>125</sup>. Puede ser ésta una maniobra estratégica para obtener una vivienda en el Alcázar y, sea cual fuere la intención del yerno, el caso es que ocho meses después, el 2 de noviembre, se le concede un aposento a Mazo hasta que quede libre el cuarto de la Casa del Tesoro donde vivía Velázquez<sup>126</sup>. Ya tenemos al pintor de Cámara residiendo en Palacio<sup>127</sup>.

En 1663, el 12 de octubre, tres años más tarde de ser nombrado pintor de Cámara, Mazo recibe por el puesto un sueldo de 89.750 m. al año. La media annata es de 44.880 m. cuyo pago certifica un tal Antonio Sánchez<sup>128</sup>. Da la impresión de que la situación económica de Mazo no es tan mala como cupiera prever.

#### La segunda boda de Doña Inés

El proceso de recuperación de los bienes del sevillano coincide con la segunda boda de su nieta Inés, quien contrajo matrimonio con el Dr. D. José Núñez, en la iglesia de San Juan, el 6 de noviembre de 1661<sup>129</sup>. Ambos cónyuges residen en la Casa del Tesoro; firman como testigos Gaspar de Fuensalida, Julián Gonzalo, Baltasar Magro (¿Mazo?) y Francisco Martínez. Sin duda, el fallecimiento del abuelo, y el período de luto posterior, harían que se retrasase la boda; también hemos visto al padre, en el apartado anterior, solicitando la división de la herencia de Velázquez para repartirla entre sus herederos y uno de los motivos pudo ser este. A partir de este momento se pierde el rastro de la nieta mayor del pintor de Cámara de Felipe IV.

<sup>124</sup>¿Necesitaría Mazo dinero para la dote de su hija Inés? Sobre el documento, ver Cruzada, 1885, p. 284.

<sup>125</sup>APR, Sec. Personal, C<sup>a</sup> 657/39.

<sup>126</sup>Ver Cruzada, 1885, p. 284.

<sup>127</sup>Sánchez Cantón (1915, p. 138) recoge una noticia interesante relacionada con este tema: en 1663, la Reina hace a Sebastián Herrera Barnuevo merced de la encomienda de aposentos que ocupaba Juan Bautista del Mazo en la Casa de la Tesorería. El propio Sánchez Cantón dice ignorar que cargo ostentaba, y supone que sea el de ayuda de la Furriera que se le había dado un año antes.

<sup>128</sup>APR, Sec. Personal, C<sup>a</sup> 657/39.

<sup>129</sup>La fecha en el documento no está muy clara y así, mientras que según la *Varia Velazqueña*, II, p. 402, n<sup>o</sup> 213 Inés se casa en el mes de noviembre, para López Navío, op. cit. supra, p. 399, lo hará en el mes de febrero.

### Continúa la demanda de los bienes de Velázquez.

De cualquier forma, el proceso de recuperación de los bienes de Velázquez fue largo. El 18 de junio de 1662, en carta dirigida al Bureo, Mazo vuelve a reclamar los bienes de Velázquez y lo hace en nombre de sus hijos Gaspar, Baltasar, Melchor y Teresa del Mazo, nietos del sevillano. Inés no está ya incluida. La demanda no tiene desperdicio: *"y porque por su muerte -la de Velázquez- estan embargados los bienes metidos en una boveda de la cassa del Thesoro, donde con la humedad y no manejarse se esta destruyendo todo Suplica a S.M le aga merced de mandar se le entreguen con quenta y razon para cuidar dellos que desde luego se obliga a tenerlos de manifesto como se le entregaxen para que no se acaben de perder, y de que se le sigue gran perdida sin que se consiga el servicio de VM en que recibiera singular merced"*<sup>130</sup>. Triste destino de los bienes de un pintor tan genial<sup>131</sup>.

Continúa la petición algunos años después, en 1666, poco antes de la muerte de Juan Bautista y no queda claro si, por fin, se lo concedieron o no. En principio se alude a una orden de pago perdida de 18.000 reales de Velázquez para que Mazo pueda desembargar los bienes de éste. Ya no se menciona la necesidad de un cuarto para albergar las pertenencias velazqueñas<sup>132</sup>. A su vez, su segunda esposa, Francisca, fallece el 22 de marzo de 1665 y consta en la partida de defunción que vivía en las Casas del Tesoro, parroquia de San Juan<sup>133</sup>. De todo ello se deduce que Mazo obtuvo parte de su pretensión, una vivienda en Palacio, aunque se quedara sin cobrar el dinero adeudado, cuando menos hasta el final de su vida.

### Baltasar del Mazo: carrera palatina

Estos años del pleito transcurren paralelos a la preocupación por situar a sus hijos en un puesto digno. Para los nietos de Velázquez ya veíamos como Mazo reclama los bienes embargados del pintor sevillano. Hemos hecho mención de dos de sus hijos mayores: Inés, casada en segundas nupcias con el Dr. D. José Núñez, quien debía de ser alguien importante a juzgar por el tratamiento, y Gaspar quien ha iniciado, con éxito, la carrera palatina. El tercero de los hijos del matrimonio Mazo-Velázquez, Baltasar, nacido en el año 1645 y apadrinado por el propio Príncipe Baltasar Carlos, ingresó, al igual que su hermano, al servicio del Rey. En 1663, cuando contaba dieciocho años de edad, le encontramos pagando el impuesto de la media annata por su cargo de mozo de oficio de Frutería<sup>134</sup>. Un

<sup>130</sup>Varia Velazqueña, II, 403, 216.

<sup>131</sup>Se inicia en ese momento un arduo proceso de recuperación de los bienes del sevillano que fueron embargados. Se desconoce el motivo exacto de esta situación pero debió de ser muy comentada. El propio Palomino se hace eco de las envidias que persiguieron al artista incluso después de muerto y que llevaron a Mazo a emprender un largo proceso que llegaría hasta 1666, fecha de su fallecimiento. Beruete, (1909, p. 128) defiende la situación del sevillano al citar unos documentos por los cuales se sabe que la Administración Real debía a Velázquez 74.769 reales, mientras que él sólo debía 17.945.

<sup>132</sup>APR Sec. Personal, C<sup>o</sup> 657/39.

<sup>133</sup>Varia Velazqueña, II, 404, 220.

<sup>134</sup>APR, Sec. Personal, C<sup>o</sup> 658/7.

año más tarde (1664) ya obtuvo la plaza en propiedad<sup>135</sup>. Su carrera en Palacio pasó por los cargos de ayuda de la Panadería (1672)<sup>136</sup>; ujier de Vianda de S.M. (1682)<sup>137</sup>; veedor de Viandas (1688)<sup>138</sup>; sumiller de Panadería (1695)<sup>139</sup> y jefe de Cillerería (1697)<sup>140</sup>, puesto en el que continuó, hasta su muerte, acaecida en 1702<sup>141</sup>, cuando contaba cincuenta y siete años de edad.

Existe un dato curioso y es que Baltasar, en 1664, solicita la plaza de mozo de oficio con antigüedad; el documento parece decir de la Furriera, pero sin duda es de la Frutería, como defiende Sánchez Cantón, más lógico, por los otros cargos que ostentó posteriormente<sup>142</sup>. La plaza la ocupó en sustitución de Francisco de la Barria que llevaba siete años en Indias y se había cumplido el plazo de excendencia; además, había fallecido la esposa de este último y, por tanto, no podía ésta heredar la plaza. Baltasar había ocupado interinamente la plaza y ahora la solicitaba en propiedad.

Sobre la descendencia de este hijo de Mazo, hablaremos más tarde.

#### Otros hijos. Muerte de Francisca de la Vega

Simultáneamente a la preocupación por situar a los hijos existentes, van naciendo otros. Es el caso de Fernando Felipe Crispín, hijo de Juan Bautista del Mazo y Francisca Melchora; por padrinos tuvo a Juan Bautista del Mazo, su hermano y a Ana de la Vega, su tía. Este hijo moriría pronto ya que no se conservan más datos de él y sí se conocen los nombres de los hijos más pequeños del pintor: Juan, Luis y Francisco. Puede ser este Francisco puesto que su madre falleció a principios de 1665 y el bautizado Fernando lo sería el 27 de noviembre de 1663, prácticamente un año antes<sup>143</sup>.

En 1665, el 22 de marzo, fallece Francisca de la Vega, segunda esposa de Mazo, la cual menciona como herederos a los mismos hijos como únicos del matrimonio con Juan Bautista<sup>144</sup>. Vivía en la casa del Tesoro y fue enterrada en San Ginés, al igual que Mazo unos años más tarde. Dio poder para testar a su esposo ante Pedro Ibáñez de Lamadrid, el día 12 de marzo de 1665. Los testamentarios fueron Juan Bautista del Mazo, su esposo, y el licenciado Alonso Carrillo, abogado de los Reales Consejos, quien también firmó como

---

<sup>135</sup>APR, ídem.

<sup>136</sup>APR, ídem.

<sup>137</sup>APR, ídem.

<sup>138</sup>APR, ídem.

<sup>139</sup>APR, ídem.

<sup>140</sup>APR, ídem. Según López Navío (A.B.A., 1960, p. 417) hubo tres Gaspar de Fuensalida -padre, hijo y nieto- y todos fueron cillereros. Esta familia ayudó siempre a la de Velázquez, con lo que un nieto del pintor pudo muy bien ocupar la plaza que había pertenecido a esta familia con anterioridad. El cargo de Baltasar como Cillerero Mayor es recogido por Palomino (I, Libro II, p. 185 apud Sánchez Cantón, 1933, III).

<sup>141</sup>No se ha encontrado, hasta el momento, la partida de defunción de Baltasar, la fecha se deduce de los documentos conservados en el Archivo del Palacio Real.

<sup>142</sup>Sánchez Cantón: op. cit. supra, 1915, p. 136.

<sup>143</sup>Ver López Navío, A.B.A., 1960, p. 397.

<sup>144</sup>Varia Velazqueña, II, 404, nº 220.



testigo en el inventario de bienes de Francisca Velázquez, al fallecer en 1653, y donde declara ser curador de los hijos menores del matrimonio Mazo-Velázquez.

#### Posición de Melchor y Teresa, últimos hijos del matrimonio Mazo-Velázquez

Quedan por "tomar estado" los dos últimos hijos de Francisca Velázquez. Ambos lo harán casi simultáneamente. El primero fue Melchor quien ingresó, como seminarista, en el Monasterio de El Escorial<sup>145</sup>; para ello, Mazo pidió que actuara como testigo, entre otros, a su colaborador Benito Manuel de Agüero. Julián Gonzalo y Prada declaró que la edad de Melchor era de unos doce años, lo cual no es exacto ya que el 25 de septiembre de 1665, fecha en que se recogen los testimonios, el hijo de Mazo contaba trece años, faltándole tan sólo un mes para cumplir los catorce -había nacido el 5-XI-1652<sup>146</sup>. También Julián Gonzalo asegura que Mazo es natural de Cuenca, como lo fueron sus padres. Agüero ratifica esta aseveración añadiendo que Francisca Velázquez era de Madrid. Son unas cuantas imprecisiones que podrían hacer dudar si no se tuvieran otros datos más exactos.

Por lo que respecta a Teresa, ésta se ha convertido en la más importante descendiente del pintor de Felipe IV. Gracias a Alberto de Mestas conocemos el árbol genealógico de quien llegaría a ser la abuela lejana de los jefes de casi todas las Casas Reales de Europa<sup>147</sup>. Ello es debido a que Teresa del Mazo contrajo matrimonio en 1666, seis años después de morir Velázquez, con un hidalgo español, Don Pedro Casado y Acevedo. Hijo de ambos fue Don Isidro Casado, nacido en 1667, embajador de su majestad católica, creado marqués de Monteleón el 24-XII-1701.

El nieto de Teresa del Mazo fue el dicho Don Antonio de Casado y Velasco, marqués de Monteleón, embajador de su majestad católica, quien contrajo matrimonio en Helsingborg, en 1721, con Enriqueta Huguetau von Gyldensteem, hija del conde Juan Enrique Huguetau von Gyldensteen. La última línea sucesoria recogida por Alberto de Mestas<sup>148</sup> incluye nombres de personas ya fallecidas pero perfectamente identificables. La relación es la siguiente: "La emperatriz Zita de Austria y, por lo tanto, su hijo don Otto, el jefe de la casa imperial y real, y también la esposa de éste, la archiduquesa Regina; la reina Federica de Grecia; la gran duquesa de Luxemburgo y su esposo el príncipe Félix; la reina viuda Isabel de Bélgica y, a través de ella, los reyes Leopoldo III y Balduino, la reina María José de Italia y la gran duquesa heredera de Luxemburgo; el príncipe Bernardo de los Países Bajos y, naturalmente, su hija la princesa heredera; el príncipe Ernesto Augusto, jefe de la casa Real de Hannover; el príncipe Alberto, jefe de la casa Real de Baviera; don Duarte Nuño, duque de Braganza, jefe de la casa Real de Portugal; Francisco José II, príncipe reinante de Liechtenstein; Sibila, princesa heredera viuda de Suecia, y su hijo Gustavo Adolfo, el actual príncipe heredero; la princesa heredera de Hohenzollern; la reina Ana, esposa del rey Miguel de Rumania; el príncipe don Javier de Borbón, príncipe heredero de Parma; el jefe de la casa ducal de Sajonia-Weimar; el jefe de la casa ducal de Sajonia-

<sup>145</sup>Sobre la declaración de ingreso, ver Zarco Cuevas, 1930, pp. 65 y ss. Ver Documentos nº 22 y 23.

<sup>146</sup>Ver epígrafe: "Nace el último de los hijos del matrimonio Mazo-Velázquez" para noticias sobre el nacimiento.

<sup>147</sup>Alberto de Mestas: "Descendencia regia de un pintor de reyes", *Hidalguía*, 1960, nº 42. Ver también Lafuente Ferrari, e.: "La regia descendencia de Velázquez", *Journal ABC*, 16, XI, 1960.

<sup>148</sup>op. cit., p. 662.

Meiningen; el de la casa de Hohenlohe-Langenburg; el de la casa de Thurn y Taxis...". Una descendencia sin duda impensable para los dos pintores de Cámara de Felipe IV, Velázquez y Mazo.

### Continúa la recuperación de los bienes de Velázquez

Mazo no cejó en su empeño por conseguir que la herencia de Velázquez pasase a sus herederos. El proceso parece que queda olvidado y de nuevo se retoma cuatro años después ya que del 12 de febrero de 1666 es una nota, enviada por el Duque de Montalto a la Reina, en la cual afirma desconocer el orden y papeles sobre el embargo y la devolución de 18.000 reales de Velázquez a Mazo<sup>149</sup>. Pide se le envíe copia de los documentos. De ese mismo año, 20-IX-1666, se conserva un memorial del Rey dirigido al Duque de Montalto para que compruebe por qué el Duque de Montalbán no dio la orden de pago de los 18.000r. de Velázquez para que Mazo pudiera desembargar los bienes de aquél<sup>150</sup>.

Seis años después del fallecimiento del genial pintor, sus bienes continúan embargados. ¿Cuál sería el motivo de esta dejadez?

### Tercer matrimonio del pintor. Fallecimiento

La supuesta recuperación de los bienes de Velázquez llegó prácticamente con la muerte de Juan Bautista ya que éste falleció el 10 de febrero de 1667<sup>151</sup>. La partida de defunción, que se conserva en los libros de la parroquia de San Juan, certifica que vivía en las Casas del Tesoro, siendo pintor de Cámara y ayuda de la Furriera. Fue enterrado en San Ginés, al igual que su segunda esposa. Como testamentarios firmaron su mujer Ana de la Vega, y Alonso de Castelo, abogado de los Reales Consejos. Otorgó testamento siete días antes ante Francisco Manzano, escribano del Rey y receptor de sus Reales Consejos.

No se conservan más testimonios de este tercer matrimonio que la presencia de Ana, en la partida de defunción de Mazo, como su mujer. Se deduce, por el apellido de ésta, que Mazo contrajo matrimonio con su cuñada.

### Una carta de pago a favor de Juan Antonio del Mazo

Tras el fallecimiento del pintor, había que buscar medios para mantener a sus hijos. En el Archivo de Protocolos de Madrid, se conserva una carta de pago, fechada a 17 de diciembre de 1667, por la cual se concede una pensión anual a D. Juan Antonio del Mazo, hijo de Juan Bautista y de su segunda esposa, por bulas apostólicas; es concedida por D.

<sup>149</sup>APR, Sec. Personal, C<sup>a</sup> 657/38.

<sup>150</sup>APR, Sec. Personal, C<sup>a</sup> 657/39.

<sup>151</sup>Para la partida de defunción y el testamento, ver Álvarez de Baena, 1790, III, pp. 222-223. Palomino sitúa el fallecimiento en el año de 1670 y Ceán recoge la fecha de 10 de febrero, que es correcta, de 1687 -incorrecto-. En el enterramiento no se equivoca ya que lo sitúa en San Ginés.

Pedro de Godoy, obispo de Burgo de Osma y pagada por Jorge de Orfija. Está firmada la carta ante Bernardo Sánchez Sagramena, procurador del número y curador del joven. En el documento aparece mencionado el nombre de Dña. Ana de la Vega, tía de Juan Antonio el cual debía de tener unos once años de edad a la sazón ya que es el primero de los hijos de este segundo matrimonio de Mazo<sup>152</sup>.

### Hijos del matrimonio Mazo-De la Vega

De su tercera esposa, Juan Bautista no tuvo hijos, al menos que se conozca hasta el momento. Lo que sí nos dicen los documentos es que Ana de la Vega se casó con Alonso de Carrillo a quien hemos visto asistir a los sucesos luctuosos acaecidos en la vida de nuestro pintor (inventario de bienes de Francisca Velázquez, defunción de la segunda esposa, fallecimiento del propio Mazo). Por otra parte, se conserva un documento curioso por el cual un nieto de Mazo, José Manuel, declara, al contraer matrimonio en 1702, ser hijo de Juan Antonio del Mazo y Ana Carrillo<sup>153</sup>. Por los apellidos parece ser que uno de los hijos del matrimonio formado por Mazo y su segunda esposa, Francisca, contrajo matrimonio con su prima, cuya madre, Ana de la Vega, además de tía fue, durante un año aproximadamente, la esposa de su padre.

El matrimonio Carrillo-Vega fue el encargado de la educación de los hijos pequeños de Mazo y Francisca de la Vega, Juan, Luis y Francisco, y solicitaron 1.637 reales a D. Íñigo de Lara, del Consejo de S.M. y su Fiscal en la Real Audiencia de Panamá, por alquilarle las casas de aposento que les pertenecían. Estas casas de aposento son, con toda seguridad, aquellas en las que residieron Velázquez y toda su familia en la Calle de la Concepción Jerónima y que fueron demandadas por Mazo para alimentar a su prole. A ellas se unirían las que le concedió el Monarca en la Morería Vieja. El pintor, dado que sus hijos mayores tenían cargos en Palacio y las hijas estaban casadas con hombres de una cierta categoría, decidiría destinarlas para el mantenimiento de los pequeños.

En el 68, 10 de noviembre, Ana de la Vega pide nombrar como tutor de los menores a D. José de Vera y éste declara, un mes después, haber recibido 600 reales por el alquiler de las casas a D. Íñigo de Lara<sup>154</sup>.

Se ha venido diciendo que la familia del pintor fue perdiendo categoría social y empobreciéndose<sup>155</sup>. Hemos comprobado como los nietos de Velázquez han ido ocupando cargos de cierta entidad dentro del Alcázar -no se puede olvidar que, entonces, trabajar en Palacio era algo codiciado y no todos lo conseguían. Los hijos del segundo matrimonio pueden vivir gracias a unas rentas del padre, sin que conozcamos lo que poseía la madre y, teniendo en cuenta que su tío era abogado de los Reales Consejos.

<sup>152</sup> Archivo de Protocolos de Madrid, Protocolo 8.791, s.f. Gracias a don Ángel Aterido quien ha sido la persona que ha encontrado esta información en el Archivo de Protocolos lugar donde debe de conservarse mucha documentación sobre esta familia pero que es muy difícil de encontrar.

<sup>153</sup> López Navío, op. cit. supra, pp. 402-405.

<sup>154</sup> Agulló Cobo, 1978.

<sup>155</sup> En este sentido, discrepo de Sánchez Cantón, "Los pintores de Cámara...", 1915, pp. 135 y ss. para el cual la familia de Mazo ocupó "los más humildes puestos" dentro del Palacio Real lo cual no es del todo cierto ya que estos cargos mencionados no eran tan malos en aquellos tiempos.

Hasta aquí hemos podido conocer a los hijos del pintor de Cámara, conozcamos ahora a sus nietos y biznietos.

### Descendencia de Gaspar

El mayor de los nietos de Velázquez nos ha dejado un rastro relativamente fácil de seguir ya que su vida transcurre entre su domicilio en la Concepción Jerónima y, más tarde, Morería Vieja y sus diversos puestos al servicio del Rey.

Uno de los datos que desconocemos es su fecha de nacimiento. Hemos ya señalado las dos posibles: 1640, fecha en la que nace José del Mazo, primer varón de la familia del que no se sabe nada más y el año de 1642, fecha en que nacería Diego Jacinto, otro hijo de los Mazo y que coincide con un testimonio del propio Gaspar.

Contrajo matrimonio el 1 de enero de 1659 con Inés de Villalobos, en la parroquia de la Santa Cruz<sup>156</sup>. Se necesitó una bula papal, fechada en Alcalá el 28 de septiembre de 1658, por ser parientes en cuarto grado de consanguinidad. Celebró la ceremonia el licenciado Nicolás de Covarrubias, siendo testigos Diego de Velázquez, Francisco de Lamalda y Juan de Lope. Francisca Velázquez, su madre, había fallecido seis años antes.

Pronto llegan los hijos, el primero Bruno, nacido el 4 de noviembre de 1659 y bautizado en la parroquia de la Santa Cruz por Nicolás de Covarrubias, ante quien contrajeron matrimonio los padres<sup>157</sup>. Viven en la Concepción Jerónima, casas de Pedro de Yta, lo que significa que residen con Mazo y Francisca, la segunda esposa de éste. El padrino fue Velázquez, quien sigue manteniéndose como el patriarca de la familia. Los testigos Francisco Hidalgo, Juan de Lope, que también lo es de boda, y Matías de Cebados.

El segundo vástago fue José Vicente, nacido el 3 de abril de 1661 y bautizado nueve días más tarde, también por Nicolás de Covarrubias; el padrino, D. Simón Rodríguez de Ubierna<sup>158</sup>. Los testigos fueron los mismos que en el bautizo anterior. Velázquez ya había fallecido.

El 5 de marzo de 1662 es bautizada M<sup>a</sup> Bernarda por Nicolás de Covarrubias<sup>159</sup>. Por padrino tuvo a D. Félix de Benavente. La partida señala que las casas de la Concepción Jerónima son de Diego Velázquez. Mazo las había pedido en 1659; sin duda se las concedieron.

Hasta aquí los hijos de Gaspar del Mazo e Inés de Villalobos de los cuales se conservan las partidas de bautismo. No obstante, hubo más cuyos nombres conocemos gracias a los puestos que ocuparon en Palacio. Así, los nombrados por los documentos religiosos son Juan Bruno, José Vicente y M<sup>a</sup> Bernarda. Otros fueron Isabel, Magdalena y Gregoria. En total, siete hijos aunque pudo haber más.

<sup>156</sup>López Navío, op. cit. supra, p. 398.

<sup>157</sup>op. cit., p. 398.

<sup>158</sup>op. cit. p. 398.

<sup>159</sup>op. cit. p. 399.

Juan Bruno, el mayor, nacido el 6 de octubre de 1659, siguió los pasos de la familia ingresando al servicio del Rey. De 9 de septiembre de 1684, se conserva la primera instancia del memorial firmado el 9-II-1689, es decir, cuatro años después<sup>160</sup>. Estas fechas son tardías ya que Juan contaba con unos treinta años de edad. Así que, presumiblemente, hubiera iniciado antes su carrera o se hubiera dedicado a otro oficio. En esta solicitud Juan pide la Plaza de Pagador de la Real Hacienda de Aranjuez, por muerte de D. Benito Méndez de la Corredoira. Para obtener la plaza, Juan alega los méritos de su bisabuelo, Velázquez, quien sirvió al Rey cuarenta y cuatro años como Ujier de Cámara, Ayuda de Cámara, Aposentador Mayor de Palacio y Pintor de Cámara; Juan Bautista, su abuelo, con más de cuarenta años de servicio como Ujier de Cámara, Ayuda de la Furriera y Pintor de Cámara; por último, Gaspar, su padre, que fue Conserje de Aranjuez, entre otros cargos, por más de veinticuatro años.

Cuatro años después, en 1688, Juan Bruno fue nombrado conserje de Aranjuez hasta su muerte, que tuvo lugar en octubre de 1691<sup>161</sup>. Falleció Juan a los 32 años de edad, sin herederos, a juzgar por lo que veremos a continuación. Al morir, se plantea el problema de la vacante, como en aquellos tiempos la plaza la heredaban los familiares, se hizo la merced a Gaspar del Mazo de que dicha plaza de conserje de Aranjuez pasase a quien casare con su hija Isabel. El sueldo quedó estipulado en 200 ducados al año.

Estos datos corroboran el hecho de que Gaspar había abandonado el puesto en Aranjuez y se encontraba prestando sus servicios en Madrid como ayuda de la Furriera, cargo, a su vez, heredado de su padre, ya fallecido. Como la plaza de Conserje del Real Sitio seguía siendo suya en propiedad, fue pasando a sus descendientes. Isabel contrajo matrimonio con Pedro Pomar en San Pedro el Real (29-IV-1703), parroquia a la que pertenecía la familia de Gaspar<sup>162</sup>. Inmediatamente, el esposo ocupa la vacante de Conserje. Sin embargo, en el año de 1712, Pedro Pomar fallece e Isabel queda viuda y "*pobre de solemnidad con crecida familia de hijos*"<sup>163</sup>. La situación de Isabel va a ser bastante difícil en los próximos años: en 1714 solicita vestidos de la Reina y continúa con peticiones de este tipo hasta 1720<sup>164</sup>. El puesto de Conserje de un Real Sitio en aquella época era un cargo de cierta entidad, así que extraña un poco que Isabel quedara en situación paupérrima. Se le autoriza a que nombre un sustituto percibiendo ella el salario y eligió a su hermano José, el José Vicente nacido en 1661 con toda seguridad. Él ya fue nombrado por el padre en su testamento como el siguiente en "la línea sucesoria" de la plaza. Este José fue también mozo de oficio supernumerario de la Guardajoya.

Sobre la familia de Pedro Pomar, se conservan varios expedientes en el Archivo de Palacio lo que ratifica la existencia de auténticas dinastías de empleados de la Corona<sup>165</sup>. Rastreando estos documentos, podemos saber que su padre fue ujier de Cámara y tras el fallecimiento de éste, en 1703, solicita el cargo que se le concede en 1705. También solicitó 40 fanegas de cebada, al igual que las tenía su suegro Gaspar, para alimentar a un caballo. Un hijo fue mozo de oficio de la Cerería y Pedro Pablo Pomar, Intendente del Consejo de la

<sup>160</sup>APR., Sec. Personal, C<sup>o</sup> 658/8.

<sup>161</sup>Azcárate, A.E.A., 1960, p. 384.

<sup>162</sup>APR., Sec. Personal, C<sup>o</sup> 658/8. Cruz Valdovinos menciona unas casas de aposento cedidas por Felipe IV a Mazo en la Calle de Morería Vieja que deben ser estas donde reside Gaspar y su familia (Ver apartado "Otros cobros y ayudas económicas del Rey a Mazo").

<sup>163</sup>APR., Sec. Personal, C<sup>o</sup> 658/9.

<sup>164</sup>APR., Sec. Personal, C<sup>o</sup> 839/15.

<sup>165</sup>APR., Sec., Personal, C<sup>o</sup> 839/15; 839/16; 11560/45.

Guerra en la Suprema Junta de Caballería, nieta con toda probabilidad, firma, con letra temblona, el 8 de junio de 1801, un informe sobre el deterioro del ganado caballar y vacuno cuya causa es debida a los pastos y la falta de instrucción, lo que redundaba en la yeguada tan numerosa, según él, de caballos de coches.

Antes de fallecer, Gaspar del Mazo va situando a sus otros hijos. Él lo hizo en 1703 (su partida de defunción se conserva en San Pedro el Viejo, parroquia cercana al Alcázar y una de las más antiguas de Madrid)<sup>166</sup>.

Magdalena, otra biznieta de Velázquez, por esta línea, estaba casada desde 1695 con D. Fernando de Torres Guadalfaxara, mayordomo de la Real Hacienda de Aranjuez quien elaboró, junto con Gaspar, el Inventario de 1700 de Aranjuez donde se recogen los paisajes de Agüero que se han venido atribuyendo a Mazo con posterioridad<sup>167</sup>. También este yerno de Gaspar del Mazo pertenece a una saga al servicio del Rey: su padre Juan de Torres Guadalfajara paga, el 22 de enero de 1659, ante Francisco Manzano, la media annata por el oficio de Mayordomo de la Real Hacienda de Aranjuez<sup>168</sup>. Era cargo de su esposa doña Úrsula de Bergés -¿tendría relación con Francisco de Bergés, suegro de Palacios?-. Del 26 de enero de 1672 se recoge un documento por el cual Fernando da cuentas de su cargo desde 1658 a 1671, época en la que ocupó el puesto su padre, sin duda fallecido en 1671. J.Mª de Azcárate publicó un documento según el cual a la hija de ambos, María de las Torres, se le despacha cédula Real sobre la aprobación de las cuentas de su marido y devolución de finanzas, el 9 de octubre de 1713<sup>169</sup>.

La última hija de la que tenemos noticia es Gregoria del Mazo quien, el 18 de agosto de 1697, otorga un poder para testar a su marido José de Castro y Araujo, abogado de los Reales Consejos. Los testamentarios fueron su padre, su marido y su tío Baltasar. Vivía en la calle de Relatores, junto a la parroquia de San Miguel. Fue enterrada en los Trinitarios Descalzos y nombró como herederos a Alfonso y Francisca de Castro, sus hijos. Estos mismos niños aparecen citados en el testamento de Gaspar como sus únicos nietos.

Termina, hasta que se descubran otros datos, la línea sucesoria de Gaspar del Mazo.

#### Descendencia de Baltasar

A Baltasar le hemos visto ocupando también sucesivos puestos dentro de la escala burocrática del Alcázar de Madrid. En 1688, solicitó la plaza de Veedor de Viandas alegando, como motivos, tener cuatro hijas sin casar<sup>170</sup>. A cambio va a ofertar ir a todas las jornadas que se le habían ofrecido pero que no especifica en el documento, además de la de Aragón y al casamiento de S.M. Todos estos desplazamientos están, sin duda, relacionados con la guerra con Francia y la complicada situación en que quedaría en esos momentos Cataluña, ocupada por Luis XIV.

<sup>166</sup>APR, Sec. Personal, Cº 658/8.

<sup>167</sup>T.R.C., Leg. 1494. Sobre los paisajes, trataremos en el capítulo dedicado al estilo y catálogo de las obras del pintor.

<sup>168</sup>A.P.R. Sec. Personal Cº 1040/6.

<sup>169</sup>Ver Azcárate, J.Mª: "Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII", *A.I.E.M.*, 1970, T. VI, p. 385.

<sup>170</sup>APR, Sec. Personal, Cº 658/7.

Una de estas niñas a las que alude Baltasar es Francisca Teresa<sup>171</sup>, bautizada por Nicolás de Covarrubias, a quien hemos visto officiar otras ceremonias de la saga Mazo. El padrino fue D. Tomás Girón y Múgica, abogado de los reales Consejos. La familia reside en la calle de la Concepción, "*en casas propias*". Esto significa que todos viven juntos y luego Baltasar se trasladó a otro domicilio en la calle de Relatores, junto a San Miguel, lugar en el que vivía también su sobrina Gregoria como hemos visto más arriba.

Otra de las hijas de Baltasar del Mazo es Damiana a quien se le concede una ración en el Alcázar de la que gozaba el padre desde 1686, es decir, once años antes de solicitarla para su hija (3-VI-1697)<sup>172</sup>. El motivo es el matrimonio de Damiana. Alega, el hijo de Mazo, 24 años al servicio del Rey. Sin embargo, esta cifra debe de estar equivocada y deben de ser 34 años ya que la primera referencia que se conserva del servicio palatino de Baltasar es de 1663, al ser nombrado mozo de oficio de Frutería.

Baltasar del Mazo falleció antes del 10 de marzo de 1702 ya que este año, desde Barcelona, el Rey concede a Melchora Saavedra, viuda de Baltasar, los gajes y la casa de su marido (¿la de C/ Relatores?) por tener tres hijas, dos por tomar estado y muchos parientes<sup>173</sup>. La casada sería Damiana, y quedarían por contraer matrimonio Francisca Teresa y una tercera.

Estas son las últimas noticias que se conservan de la familia formada por Baltasar del Mazo y Melchora Saavedra.

---

<sup>171</sup>López Navío, op. cit. p. 407 menciona a esta hija como Francisca Tomasa; sin embargo, en otros documentos aparece como Francisca Teresa.

<sup>172</sup>APR, Sec. Personal, C<sup>o</sup> 658/7.

<sup>173</sup>APR, Sec. Personal, C<sup>o</sup> 658/7.

## Estilo

Lo primero que sorprende, al leer lo escrito sobre Mazo por tratadistas como Díaz del Valle o Palomino, es la multiplicidad de géneros cultivados por él. Retratos de varios monarcas, cosas de montería, sitios de ciudades, copias tanto de su maestro Velázquez como de Tiziano, Tintoretto y Veronés, a los que habría que añadir Rubens, a la vez que cuadros que siguen el estilo de estos autores sin ser exactamente copias. Gracias al descubrimiento del inventario de bienes de Francisca Velázquez (1653), a toda esta variedad hay que unir cuadros religiosos. Esta mera enunciación ha de obligarnos a replantear el papel de Mazo en la Corte de Felipe IV como pintor, sin olvidar que él mismo sería pintor de Cámara del Príncipe Baltasar Carlos primero, de las Infantas luego, para continuar con Felipe IV, Carlos II niño, y Mariana de Austria, incluyendo otros familiares cuyos retratos también pudieron salir de su mano. Un elenco nada despreciable al que ni siquiera podría hacer frente su suegro y que le equipararía, en la Historia de la Pintura española, a Goya quien, en los siglos XVIII y XIX retrataría a cuatro reyes y a la Familia Real.

Escasamente estudiado y hasta despreciado por la inmensa mayoría, lo que en un principio pudo ser una virtud, se convertiría en un obstáculo insalvable. Y es que la fidelidad que mostró hacia su suegro, incluso después de muerto éste, ha llevado a que se pierda su figura absorbida por la de su maestro Velázquez. La unión suegro-yerno constituye una simbiosis perfecta dentro de lo que se configura como una de las relaciones más interesantes en la Historia de la Pintura mundial, a la que hay que unir otro pintor de la talla de Alonso Cano, en constante contacto con ellos.

Más concretamente, la relación entre Velázquez y Mazo, desde una perspectiva familiar, alcanzaría su culminación tras la muerte del sevillano cuando Mazo luchó, año tras año, por recuperar los bienes embargados del que había sido, hasta el fallecimiento de Francisca en 1653, su suegro. Desde un punto de vista artístico, la simbiosis la encontramos en los propios cuadros salidos de la mano de Mazo y todavía hoy, atribuidos a Velázquez. La fidelidad y humildad que parece mostró el yerno y discípulo, siempre a la sombra, le llevó a desarrollar una producción complementaria a la del maestro. Mientras que el gran Velázquez se dedicaba al retrato mayor, entendido éste como el del Monarca, Mazo hizo frente a todas las restantes demandas temáticas de una corte tan exigente, artísticamente hablando, como la de Felipe el Grande. Hasta tal punto asimiló el estilo del maestro, que casi no hay diferencia entre las obras de ambos y cuando las hay, los cuadros son adscritos a otros artistas o considerados anónimos. Todo ello sin olvidar que, alrededor de Velázquez, se movían más artistas de lo que se suponía hasta ahora y que en lo calificado como "velazqueño", se pueden apreciar manos muy diversas.

En resumen, podemos considerar a Martínez del Mazo como heredero de una serie de influencias que pasan por lo aprendido de su suegro Velázquez y su amigo Alonso Cano; a la vez, es heredero de la tradición italiana por las copias que hizo de artistas como Tiziano, Tintoretto y Veronés y de la flamenca, por sus copias de Rubens y otros pintores de esa zona. Pero también le vemos influido por el modo holandés en sus vistas, monterías y en su cuadro de "La familia" de Viena, uno de los pocos ejemplos de retrato colectivo en España.

Otra cuestión muy importante es la evolución del estilo. Sin duda aquí el artista sevillano tendría mucho que decir. Él marcaría el ritmo de todo lo que se realizara, tanto en el Alcázar como fuera de él, dentro del círculo madrileño. En Velázquez se observa una



evolución clara y también la encontramos en Mazo. Generalmente, se le atribuye a este último una pintura blanda, deshecha, pero habría que precisar esta afirmación. Si nos atenemos a dos cuadros de Mazo, de época muy diversa, "La vista de Zaragoza" y el "Retrato de Mariana de Austria con tocas de viuda", las figurillas del paisaje de Zaragoza son densas, corpóreas, no lo es, por el contrario, el retrato de Doña Mariana. Pudiera ser el tipo de género que pide tratamientos diferentes, sin embargo, volviendo de nuevo al maestro, esta misma evolución se aprecia en sus cuadros. Su pintura, mucha más densa y corpórea en las primeras obras, se vuelve volátil, etérea al final de su existencia. El mismo cambio es el que se encuentra en el yerno, quien, debido a sus dotes más escasas no consigue, al final de su vida, la maestría en la pincelada que tan sólo un genio, como es el caso de Velázquez, logra obtener. Podemos decir que el estilo de Mazo se mueve dentro de las directrices que marca su maestro y que, sin llegar a alcanzar la genialidad del mismo, consigue unas cotas muy dignas y de gran calidad.

Los motivos anteriormente expuestos obligan, a la hora de una catalogación de los cuadros de Mazo, a estudiar los géneros mencionados por Díaz del Valle y Palomino y a hacer una revisión exhaustiva de los cuadros de Velázquez ya que, sin lugar a dudas, obras tenidas como del maestro son debidas al pincel del discípulo. Dada la escasez de documentos y la dificultad de deslinde de dos estilos tan similares, habrá que retomar cada una de las obras y buscar a Mazo en todo aquello que pueda considerarse complementario de la obra del maestro.

### Temas religiosos

De todos los capítulos de la obra de Martínez del Mazo es éste el más novedoso ya que no existía, hasta el momento, ninguna base firme que permitiera atribuir a dicho artista un cuadro de esta temática. Beruete llegó a afirmar que Mazo no pintó ningún tema religioso<sup>174</sup>. La aparición del inventario y posterior tasación de los bienes de Francisca Velázquez, realizados tras su fallecimiento en 1653 y publicados por Peter Cherry nos permite rechazar esta afirmación<sup>175</sup>. En concreto, las pinturas fueron tasadas por Angelo Nardi destacando una Inmaculada valorada en 3300 reales, el precio más alto de la tasación.

En dicha relación de bienes se recoge una serie de cuadros de temática religiosa los cuales han sido aquí clasificados en dos grupos: copias de grandes artistas y otros cuadros que no lo son. Los primeros se estudian en el apartado correspondiente a copias, dentro del presente trabajo; los segundos pueden ser tanto composiciones del propio Mazo como cuadros de devoción de los existentes en cualquier hogar del siglo XVII. De un total de treinta y dos cuadros religiosos, veintiseis aparecen con marco. Hemos recogido en el presente catálogo sólo los que se registran sin marco, lo que nos permite una mayor seguridad en la atribución. Dentro de este grupo, hay una serie cuyos títulos evocan las de otros grandes maestros por lo que hemos hecho una referencia a las mismas pero sin atrevernos a incluirlas dentro del apartado de copias. Otro precisión a tener en cuenta es que el inventario de bienes de Francisca Velázquez se hizo tras su fallecimiento en 1653 y la

<sup>174</sup>Beruete, "The School of Madrid", 1909, p. 214.

<sup>175</sup>Cherry, P.: "Juan Bautista Martínez del Mazo, viudo de Francisca Velázquez (1653)", *A.E.A.*, 1990, pp. 511-527.

tasación en 1655, aunque los cuadros son prácticamente los mismos, de ahí que utilizemos las dos fechas.

### Retratos

Nos encontramos ante uno de los pintores de Cámara españoles más importantes, tanto por la calidad como por la cantidad de su obra y al que la coexistencia con otro artista de la talla de su suegro, Diego de Velázquez, a la larga, no hizo más que perjudicar. Hasta tal punto es esto cierto, que salvo casos muy aislados, nadie se ha atrevido a dar su nombre a los retratos Reales. A lo más que se ha llegado ha sido a plantear, con interrogantes, ciertas atribuciones de cuadros considerados de menor calidad. Sin embargo, es éste el primero de los géneros pictóricos mencionados por Lázaro Díaz del Valle y Palomino como propios de este artista. Baste recordar que fue pintor de Cámara durante una serie de años para pensar que numerosos retratos hubieron de salir de su mano. Algunos de ellos se recogen en el presente catálogo.

La primera tarea a la hora de plantearnos el trabajo de Martínez del Mazo como retratista es la de intentar delimitar su trabajo en este terreno. Desde una perspectiva cronológica, hemos de considerar su labor para la Corte desde que contrae matrimonio con la hija de Diego Velázquez en 1633, ya que desconocemos todo lo acontecido con anterioridad. En esta primera época es muy difícil delimitar su obra puesto que pintaba con su suegro con el cual colaboraba más gente, de ahí que hayamos de catalogar estos cuadros dentro del epígrafe de "taller". Después de esto, se va a producir un acontecimiento importante para él que va a ser el segundo viaje de Velázquez a Italia (1648-1651); en este período, Felipe IV contrae matrimonio por segunda vez con Mariana de Austria (7-X-1649) y necesita un pintor que le haga los retratos oficiales. El hecho de que en 1653, en el inventario de pinturas y tasación subsiguiente, realizados tras el fallecimiento de su esposa Francisca Velázquez, aparezcan retratos tanto de Felipe IV como de Mariana de Austria y del Príncipe Baltasar Carlos, nos confirma su labor en este terreno<sup>176</sup>. Es también muy probable que Velázquez, tras su regreso de Italia y lo que esto supuso (retrato del Papa, nombramiento como académico), dejara definitivamente en manos de su yerno todo el peso del taller de pintura y él se dedicara a la decoración de los Reales Sitios y a pintar cuadros más complejos, tanto desde una perspectiva técnica como compositiva, como es el caso de "Las Meninas". El encumbramiento de Mazo en este sentido nos lo confirma Díaz del Valle cuando señala que, en 1657, era uno de los pintores más aventajados de España<sup>177</sup>. Tras el fallecimiento de Velázquez, en 1660, habría de ser el pintor de Felipe IV hasta la desaparición de éste, cinco años más tarde, para luego convertirse en el pintor de Carlos II hasta el 10 de febrero de 1667, fecha en la que le llegaría la muerte. Por lo dicho anteriormente se supone que, a lo largo de su vida, Mazo hubo de pintar a la mayoría de miembros de la Familia Real, cuyos posibles retratos pasamos a analizar.

Comenzando por el propio Felipe IV, el hecho de que en una fecha tan relativamente temprana como 1653 existan retratos de dicho monarca pintados por Mazo, nos abre el abanico de posibilidades de una manera impensable hasta el momento. Faltan siete años

<sup>176</sup>El inventario fue encontrado por Peter Cherry (*Archivo Español de Arte*, 1990, pp. 511-527) y a él hacemos referencia continuamente a la hora de hacer el catálogo de los cuadros.

<sup>177</sup>Ver Sánchez Cantón, 1932, "Fuentes ...", p. 374.

para que desaparezca Velázquez, Felipe IV lo hace en 1665, lo que nos da un margen de unos doce años en los que Mazo retrató a este monarca. El tipo de composición es el de retrato de medio cuerpo, del cual nos han llegado abundantes ejemplares. En ellos nos centramos y hemos recogido unos cuantos en los que la cabeza del Monarca es idéntica, independientemente de las dimensiones del lienzo, lo que nos lleva a pensar que salieron de la misma mano. Corresponden al Felipe IV maduro, y hemos prescindido de los retratos de menor edad ya que, si bien pudieron salir de la mano de Mazo, creemos más adecuado considerarlos de taller puesto que son copias de otros de Velázquez y dentro de su taller se crearon.

El segundo miembro de la Familia Real cuyos retratos hemos recogido es la Reina Doña Mariana de Austria. Nos dice Díaz del Valle: *"Es general en el arte de la pintura: ha hecho retratos de los Reyes n.S. con excelencia y en particular hizo uno de la Reina Doña Maria Ana de Austria con tan gran acierto que aumentó la buena opinión que tenía, por que. un día de Corpus Christi se vio uno de su mano en la puerta de Guadalajara tan al natural que causó admiración a todos, tanto por ser de los primeros que se vieron de S.M. en esta corte como por ser maravilla de pincel"*<sup>178</sup>. De hecho, cuando la Reina llegó a España, Velázquez estaba en Italia, como ya hemos señalado anteriormente, por lo que Mazo se tuvo que convertir en su pintor de Cámara, a no ser que, al igual que ocurriera tras su primer viaje, el Monarca esperase a Velázquez para que hiciera el retrato de la Reina. No obstante, la revisión de los retratos de esta reina nos confirma la teoría citada ya que no se conservan, prácticamente, otros que no sean los de Mazo de factura muy suelta. El que pintó Velázquez del Museo del Prado, debió de ser una copia del original de Mazo (Museo del Louvre) ya que empleó un lienzo viejo, lo cual no es muy adecuado para realizar uno de los primeros, por no decir el primero de los retratos de la recién llegada esposa de Felipe IV y nueva Reina de España<sup>179</sup>. Es fácil clasificar el resto ya que se aprecia una evolución en el vestuario; si bien el vestido sufre pocas variantes, sí lo hace el peinado. En el retrato de la Reina orante de El Escorial, ésta se nos presenta con su pelo natural para pasar, primero a una peluca con los bordes cortados en paralelo a los hombros y luego caer siguiendo la línea de éstos. Por lo que respecta al formato, es, en la mayoría de los casos, el del retrato de medio cuerpo formando o sin formar pareja con otro del Rey. La cabeza sigue un modelo que consideramos de Velázquez, hoy en el Meadows Museum de Dallas. Incluso en el estilo, esta cabeza, sin acabar, marca la pauta a seguir en lo que es la pincelada ligera, incorpórea de Mazo. Los cuadros que se consideran suyos por unanimidad son los del final de su vida ("Reina Mariana de Austria con tocas de viuda", de la National Gallery, Casa del Greco, en Toledo y Museo Ponce de Puerto Rico) donde vemos el tipo de pincelada ya comentada. Estas obras son interesantes también porque dan lugar a una composición un punto más allá de la del maestro y que será la utilizada posteriormente por Carreño, con una diferencia, mientras que aquél nos presenta a la Reina viuda, Carreño se centrará en la Reina Gobernadora<sup>180</sup>. También aquí nos percatamos de la diferencia fundamental entre Velázquez y Mazo. En sus retratos, el artista sevillano nos presenta el alma del personaje. Todos sus tipos se diría respiran vida propia. El pintor no necesita grandes puestas en escena, con la sola presencia del retratado, tenemos la impresión de haber conversado en alguna ocasión con él. Mazo no alcanza tanta perfección y se conforma con pintar lo que ve.

<sup>178</sup>Sánchez Cantón, 1933, p. 374. Palomino recoge esta cita literalmente (ed. 1988, p. 310).

<sup>179</sup>Para la radiografía del cuadro, ver Garrido, C., 1992, p. 527 y ss.

<sup>180</sup>La idea de que Mazo es puente entre Velázquez y Carreño ya aparece apuntada por Gaya Nuño, 1960, *Varia Velazqueña*, p. 479.

Incapaz de representar lo que de trascendente tiene cualquier persona, se dedica al detalle anecdótico para redondear el conocimiento del modelo.

En 1643, según López Navío, Mazo fue nombrado pintor de Cámara del Príncipe Baltasar Carlos, en este sentido también se manifiesta Andrés de Ustarroz, contemporáneo del artista<sup>181</sup>. En prueba de gratitud y buenas relaciones, uno de los hijos del matrimonio Mazo-Velázquez, bautizado el 9-I-1645, recibió el nombre del Príncipe, Baltasar, actuando como padrino en el bautizo el Conde de Coruña en representación de aquél. El 9 de octubre de 1646 fallece en Zaragoza quien había sido la gran esperanza de la Corona española, previo encargo a su pintor de una vista de la ciudad. De ese mismo año (22-XI-1646)<sup>182</sup>, se conserva una orden del Rey por la cual se ha de mantener a Mazo la ración de que gozaba por la Despensa en la casa de sus hijos. En 1647, el propio Mazo se declara "Pintor del Príncipe" y es en este año cuando marcha a Pamplona para realizar la vista de la ciudad, tras el éxito obtenido con la de Zaragoza. Estas noticias nos confirman que Martínez del Mazo pintó para el Príncipe, lo que queda ratificado por el cuadro de éste que se encontrara entre los bienes de Francisca Velázquez. Hay que pensar, por otra parte, que Alonso Cano estuvo al frente de este cargo durante unos cuantos años y, dada la amistad que los unía, no sería de extrañar que alguno de los retratos del Príncipe hubieran salido de la mano del que fue yerno del sevillano y compadre del granadino.

Siguiendo con las fechas, desde 1661 hasta que muere Felipe IV en 1665, transcurren unos cuatro o cinco años en los cuales el único pintor de Cámara es Mazo, quien, obligatoriamente, hubo de realizar retratos tanto del Monarca como del resto de la Familia Real. Hemos recogido retratos de la Infanta Margarita, algunos considerados de Mazo desde hace tiempo y otros donde ha habido duda. Sin embargo uno de ellos, el del Museo del Louvre, considerado aquí como de la mano de nuestro pintor pero con toques del maestro, nos ayuda a diferenciar entre una pincelada y otra, perfectamente reconocibles. Los toques del maestro, especialmente en esta etapa, se basan en pinceladas muy nerviosas y empastadas, algo que no logra el discípulo, quien ha de dedicarse a trabajar mucho más las obras. No incluimos ningún retrato de la Infanta M<sup>a</sup> Teresa ya que los que se conservan son de estilos tan diversos que nos impiden formarnos un criterio claro a la hora de determinar autorías.

Por fin, de 1665 hasta 1667, año en que le sobreviene la muerte al propio artista, sería pintor de Cámara del rey Carlos II y de la reina Regente. Ya nos hemos referido a los retratos de Doña Mariana, los de su hijo, son más difíciles de determinar aunque tuvo que haberlos, sin duda, al ser el único pintor de importancia que trabajaba para la Corte.

Otros retratos interesantes son los ecuestres. Aquí incluimos dos: uno el de Felipe IV de Florencia, (Galería Pitti) y otro el del Conde-Duque de Munich. Dos son los elementos básicos que apoyan nuestra tesis: el hecho de que en su casa se conservasen pinturas con dos caballos, algo que también ocurre en los inventarios de otros "velazqueños" como Antonio Puga y Francisco de Burgos Mantilla y que se hayan encontrado varios retratos

<sup>181</sup> Ver López Navío, op. cit. supra, p. 396. Para Ustarroz, ver el comentario de la "Vista de la fortaleza de Pamplona" dentro de este mismo capítulo.

<sup>182</sup> Ver Datos Cronológicos, fecha señalada.

ecuestres posibles de su mano<sup>183</sup>. En ambos falta ese toque que era exclusivo de los grandes, aunque esté muy próximo a ellos; las pinceladas de Velázquez, hacen que el cuadro "brille", mientras que en las obras que aquí recogemos se diría que la superficie está mate. Por lo que respecta al de Felipe IV, el que fuera realizado por Mazo casi justifica mejor la teoría por la cual este cuadro fue enviado a Italia para servir de modelo a Pietro Tacca en la elaboración de la estatua ecuestre del Monarca. Es más lógico que el boceto de la escultura fuera hecho por el discípulo que por el maestro, Velázquez, quien ya había terminado el original. Por lo que se refiere al retrato de Olivares, es un ejemplo perfecto de la colaboración de estos dos pintores.

También se incluye aquí el cuadro "La familia del artista" del Museo de Viena. El cuadro es un conjunto de retratos de los miembros de la familia de Mazo en primer plano, con un escape en el cual se recoge el obrador de pinturas de la Casa del Tesoro y a un pintor -¿Velázquez?- en plena ejecución de un retrato de la Infanta Margarita. Junto con "Las Meninas" y la obra de Antolínez, constituye uno de los pocos retratos de conjunto existentes en la pintura española del siglo XVII, llegando a recordar a los retratos colectivos holandeses<sup>184</sup>.

Por último, llama la atención la relativa abundante producción de retratos de niños, lo que puede estar en relación con su faceta más conocida que es la de figuras de poco tamaño, empleadas en las vistas. A ello hay que unir los retratos que hubo de hacer para la Familia Real y, en este sentido, recogemos un retrato del Cardenal Infante que aparece inventariado en el Retiro en 1747, y también para otros miembros de la nobleza lo cual nos ofrece un amplio panorama en cuanto a su producción se refiere.

Por lo que se refiere a su técnica, es Mazo un pintor de gran calidad aunque sin llegar a desplegar la capacidad de su suegro Velázquez o de su gran amigo Cano, aún así sus obras se han confundido con las de ellos. La pincelada incorpórea que ha permitido, hasta ahora, realizar una tímida clasificación de sus obras, parece corresponder a una etapa concreta de su vida que viene a coincidir con la llegada de Velázquez de su segundo viaje a Italia. El toque del sevillano se hace más etéreo y, con toda seguridad, todo su círculo quiso copiar esta innovación. Carreño tiene cuadros con esta factura y es lo que Palomino denomina "manera avandikada". Es en esta última etapa cuando aparecen ciertas imprecisiones en cuanto a dibujo y perspectiva se refiere, e incluso imprecisión en la pincelada, lo que ocurre en cuadros como "La familia" de Viena donde los personajes de la derecha están tratados con vacilación, lo que no ocurre, en absoluto, con los de la izquierda. En definitiva, un artista original, que trató de abrir caminos nuevos y con dos "pesos pesados" a su lado que le hubieron de influir y de oscurecer. La escasez de cuadros firmados y lo disperso de su producción hacen difícil el seguimiento de un artista de cuya mano, según muestran los indicios, debieron de salir obras de muy alta calidad.

<sup>183</sup>Nos referimos al que publicó Mercedes Agulló y que recogemos en el Catálogo, así como al de D. Gaspar Méndez de Haro publicado por Pita Andrade en el que no hay seguridad si fue colaboración de Rubens-Velázquez o Velázquez-Mazo.

<sup>184</sup>En este sentido se pronuncia Nina Ayala Mallory, *Goya*, 1991, nº 15.

## Vistas de ciudades

Un tema en el que Mazo brilló con luz propia son las vistas de ciudades a las que se refieren tanto Díaz del Valle como Palomino<sup>185</sup>. La definición de Covarrubias (*"el lugar de donde se descubre a los ojos apazible vista"*) nos permite hacer una primera clasificación entre este género y la pintura de paisajes donde la Naturaleza, entendida ésta como una arboleda más o menos extensa, se constituye como principal protagonista, independientemente de que en su interior se desarrolle una escena ya sea religiosa, mitológica o costumbrista. Además, las vistas de Mazo, al igual que sucede con las cacerías pintadas por él, están animadas por multitud de personajes en las más diversas actitudes, otra de las facetas en las que era experto. Palomino nos dice al referirse a las vistas de Zaragoza y Pamplona: *"pues no sólo están los sitios ejecutados con gran puntualidad; sino con historietas de aquellas casualidades, que en el campo suelen ocurrir, merendando unos, y paseando otros, ya a pie, o ya a caballo, observando los trajes de aquel tiempo, o estilo de la tierra, con tal propiedad, y tan bien regulada la degradación de las figuras, según sus distancias, que es una maravilla; pues de la proporción de las inmediatas a el castillo, o murallas, se puede inferir la grandeza de sus fábricas"*<sup>186</sup>. Desafortunadamente, lo mismo que sucede con los restantes "velazqueños", poseemos pocos ejemplares de este género y los que son de su mano han sido cuestionados por la crítica, como es el caso de la "Vista de Zaragoza" del Museo del Prado, un cuadro perfectamente documentado y del cual siempre han existido dudas sobre su autoría.

Basándonos en los pocos cuadros existentes y apoyándonos en las "cosas de montería", como las denominaba Palomino, es aquí donde el pintor de Felipe IV se nos presenta como un gran dibujante, con un dominio de la perspectiva absoluto. Por lo que respecta al color, es Mazo gran colorista. Las figurillas menudas salidas de su mano parecen encuadrarse entre los logros pictóricos más elevados de la época. En cuanto a la composición, Elizabeth du Gue Trapier alude a los grabados de Jacques Callot como fuente de inspiración para estos cuadros<sup>187</sup>. En esta afirmación profundiza Nina Ayala Mallory al señalar que Mazo vio unos cuarenta y cinco grabados de este tipo entre los bienes del pintor Domingo Guerra Coronel (5-XI-1652), que él mismo ayudó a inventariar<sup>188</sup>.

Centrándonos en el estudio de sus obras, hay que empezar por la "Vista de Zaragoza", el mejor paisaje de la pintura española, según Gaya Nuño<sup>189</sup>. Aquí volvemos a encontrarnos con el mismo escepticismo de los autores quienes se resisten a creer que no sea de Velázquez. Pero no hay que vacilar sobre su atribución: Díaz del Valle y Palomino la dan por buena<sup>190</sup>; existe una inscripción en la esquina inferior derecha realizada por el Cronista de Aragón Andrés de Ustarroz y una carta del propio Mazo dirigida a éste, agradeciéndole dicha inscripción y pidiéndole otra para la vista de la ciudad de Pamplona<sup>191</sup>. Además, hay que añadir a este cuadro una connotación sentimental que se ha escapado hasta este

<sup>185</sup>Para Díaz del Valle, ver Sánchez Cantón: "Fuentes...", 1934, II, p. 374; para Palomino, ed. 1988, p. 310.

<sup>186</sup>ed. 1988, p. 310.

<sup>187</sup>Ver Trapier, *Gazette de Beaux Arts*, 1962, p. 294.

<sup>188</sup>Ver Ayala Mallory, *Goya*, 1991. Para Domingo Guerra Coronel, ver el capítulo "Otros artistas relacionados con los velazqueños".

<sup>189</sup>Ver Gaya Nuño, *Varia Velazqueña*, 1960, p. 474.

<sup>190</sup>Para los dos, ver bibliografía recogida supra.

<sup>191</sup>Ver Cronología, 13-VIII-1648.

momento y que justificaría la intervención de otras manos en la obra, aunque la autoría sea, sin duda, de este artista. El hecho de que el Príncipe Baltasar Carlos falleciera en este viaje a la ciudad del Ebro, siendo él mismo quien encargó el cuadro, según nos cuenta Andrés de Ustarroz<sup>192</sup>, el deseo personal del padre de continuar con el encargo, según se desprende de la petición del propio pintor conservada en el Palacio Real de Madrid<sup>193</sup>, y la esperanza sucesoria perdida ante esta desgracia, harían que Mazo se esforzara de manera especial, incluso pidiendo ayuda a todo aquel que pudiera ofrecérsela.

Por otra parte, existen diferencias estilísticas importantes respecto a Velázquez. Por lo que respecta a los detalles técnicos, la gama del celaje de Zaragoza oscila entre el azul rosado, pasando por una amplia gama de blancos según la mayor o menor intensidad del nublado, siempre teniendo en cuenta que este cuadro ha pasado por una restauración y la eliminación de una figura de la Virgen del Pilar, lo que ha podido influir considerablemente en el tono de los cielos. Aquí también asistimos a una diferencia de tratamiento respecto de su maestro y que puede radicar en la distinta preparación de los lienzos del uno y del otro. Los cielos de Velázquez se han hecho famosos y poseen una entonación muy característica. Si nos fijamos detenidamente en ellos, el colorido viene a ser verdoso. Y es que Velázquez preparaba sus lienzos a bases de ocre -tierras- y éstos han trepado con el tiempo, mezclándose con los azules de Brasil o azuritas que empleaba para los celajes, esto, junto a los barnices, han dado lugar a esos verdes tan característicos. El cielo de Zaragoza es blanquecino con trazos rosados y de un azul muy intenso en la zona de las montañas del fondo, lo que nos habla de una imprimación del lienzo distinta a la del maestro. Las figuras, si bien se presentan con ese aire "velazqueño", característico de todos estos autores, difieren de lo que hace el sevillano; además, mientras que para este último la escena se concentra en el momento de mayor interés dramático -"Las lanzas", "La fragua de Vulcano" o "Las Meninas", constituyen buenos ejemplos-, Mazo, en su "Vista", nos muestra un reflejo de la sociedad zaragozana del momento. En lenguaje cinematográfico, Velázquez rodaría primerísimos planos, mientras que su yerno sería especialista en planos generales.

Existen abundantes versiones, lo que nos está indicando lo exitoso de la fórmula. Sin olvidar que alguna de ellas, ha de ser el dibujo preparatorio o bosquejo para la definitiva y pensando que, dado que se inventarían en distintas épocas, alguna de las versiones podría tratarse de la misma en distintas colecciones, a pesar de que las dimensiones no coinciden exactamente. Sí se produce la coincidencia en dos vistas, una registrada en el inventario de bienes de Francisca Velázquez, realizado por Nardi en 1653 y otra inventariada por Claudio Coello y José Donoso en la colección del Marqués del Carpio en 1689 y considerada original de Velázquez. Se trata de una vista de Zaragoza de dos varas de largo y una de ancho apareciendo con marco la de Francisca Velázquez<sup>194</sup>. El hecho de que el cuadro de la hija de Velázquez se registre con moldura y que exista una versión de mano de éste último en la colección del Marqués del Carpio, nos lleva a pensar que pudiera serla misma y del sevillano, aunque también la pudo pintar Mazo y, más tarde, atribuirse a su suegro. Por ello, la incluimos dentro del catálogo de Martínez del Mazo con interrogación.

<sup>192</sup>D. Juan Francisco Andrés de Ustarroz: "Obelisco histórico", 1646, carta publicada por A. Apraiz: "Vista de Pamplona", *Ateneo*, 1915, p. 28.

<sup>193</sup>Ver Documento nº 7.

<sup>194</sup>Los inventarios respectivos fueron publicados por Cherry, *A.E.A.*, 1990, p. 524, nº 3; Burke y Cherry, 1997, Doc. 115, nº 0340

La otra gran obra de este género es la "Vista de Pamplona", la desgracia de su pérdida impide que podamos disfrutar de otra muy buena composición cuya atribución a Mazo está perfectamente documentada<sup>195</sup>. Han llegado hasta nosotros tres fragmentos: el del Museo Lázaro Galdiano, el del Wellington Museum y el de la colección Casa-Torres. Camón Aznar considera que, tras el incendio que destruyó el cuadro, éste se recortó en varios fragmentos, llegando uno de ellos a las manos del señor Lázaro<sup>196</sup>. Si nos fijamos detenidamente en los tres cuadros mencionados, existe un hecho curioso: son todos ellos de dimensiones similares. El de la colección Wellington (0,54 x 0,89) recoge una vista completa de la fortaleza, la entrada de Felipe IV en ésta y a los lugareños celebrando el momento, lo que nos permite una visión de conjunto de lo que fue el original. Esta no es la obra primitiva, aunque si pudiera tratarse del estudio previo, no puede haber dudas al respecto ya que las dimensiones no coinciden con lo conservado. Prestando atención a los otros dos lienzos, los dos son de dimensiones exactas (Lázaro: 0,72 x 1,11; Casa Torres: 0,73 x 1,11) y, teniendo como modelo el de Wellington, si los juntáramos, podrían formar parte del mismo cuadro ya que el de Casa-Torres representa la entrada de Felipe IV y parte derecha de la fortaleza, y el del Lázaro Galdiano la danza y la parte izquierda del castillo. A modo de rompecabezas, sus formas coinciden exactamente con la parte central de la vista principal recogida en el Wellington Museum, faltando las partes superior e inferior, es decir, los extremos, que en un incendio, donde se supone desapareció el original, es lo primero que se destruye.

Otra vista que se pone en relación con Mazo es la de la Isla de los Faisanes. Se conservan dos grabados del mismo tema, uno en el Museo Vasco de Bayona y otro en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>197</sup>. De los dos, es el de Bayona el que coincide mejor con el estilo del artista. La composición es similar a las otras aunque mediatizada por el hecho de ser una isla y querer mostrar los meandros del río.

Por último, recogemos una obra que se encuentra en el Monasterio de El Escorial: la "Vista del Campillo" en la cual apreciamos una posible participación de Agüero; nos encontramos ante el género en que Mazo fue experto y que se repite en otros cuadros así como también el tipo de composición en la que aparece siempre una comitiva llegando al lugar en cuestión. Esto hace que se separen estas vistas de Mazo de las realizadas por otros artistas del momento en las que sólo nos encontramos con una reproducción exacta del edificio. Da la impresión de que Martínez del Mazo actúa como un reportero gráfico dejando testimonio de la llegada, posiblemente de la comitiva regia, a estos lugares, lo mismo que sucede en sus dos grandes obras en este campo, la "Vista de Zaragoza" y la "Vista de Pamplona". Por lo que respecta a la "Vista de El Campillo", presentamos la hipótesis de que no se trate de este lugar de El Escorial sino otro próximo como es La Granja de San Ildefonso. Junto a ésta hacemos alusión a otros cuadros, de temática similar, catalogados como "Escuela de Mazo" ya que siguen su estilo pero no podemos adscribir ni a él ni a su discípulo Agüero, dado que difieren de la manera propia de estos dos artistas.

<sup>195</sup>Ver Cronología 25-IX-1647.

<sup>196</sup>Ver Camón Aznar, Guía del Museo Lázaro-Galdiano, 1988, p. 82.

<sup>197</sup>Ver Sánchez Cantón, 1915, p. 136: Castillo: "Viaje de S.M. a la frontera de Francia", 1667.



## Cacerías

El tercer género que mencionan Díaz del Valle y Palomino, dentro del repertorio pictórico de Martínez del Mazo, son las "cosas de montería" y, al igual que sucede con el resto de su producción, el primer problema con el que nos encontramos es el de la escasez de obras que podemos atribuir, con toda seguridad, al artista. Hemos recogido un número corto de títulos que se han venido considerando como propias de nuestro pintor gracias a los inventarios de las Colecciones Reales y a la similitud que existe con las vistas de ciudades, género en el que Mazo descolló. Al igual que en las vistas, las cacerías de Mazo son un reflejo de las costumbres del momento, tanto en lo que se refiere a la propia montería como en la representación de los tipos que pululan alrededor. Estilísticamente, la manera es idéntica a los otros cuadros: el tratamiento de los celajes, de los personajes representados no difiere de lo considerado como salido de su mano. Compositivamente, las cacerías que se conservan recuerdan a la "Vista de Zaragoza", obligado punto de referencia. Como señala Elizabeth du Gue Trapier, en ellas no existe un punto focal sobre el cual descansar la vista recordando, por su meticulosidad, a los maestros holandeses<sup>198</sup>. Se diría que Mazo trabaja con una rigurosidad "arqueológica", convirtiéndose en cronista de los acontecimientos del momento. Más concretamente, en los ejemplares conservados, Mazo nos muestra el sistema de la tela y la contratela traído de Flandes y descrito por múltiples escritores del momento<sup>199</sup>; alrededor pululan una serie de figuras que recuerdan a los de otros cuadros tanto suyos como de otros "velazqueños"<sup>200</sup>.

Para elaborar el presente catálogo nos hemos servido de los inventarios de las Colecciones Reales, más concretamente del de 1666, realizado por el propio Mazo y del de 1686, ambos del Alcázar de Madrid, los más fiables dada la proximidad cronológica al artista. En el de 1666 se cita "La cacería del Tabladillo, en Aranjuez", hoy en el Museo del Prado; dicho cuadro no presenta problema alguno de atribución ya que se encuentra registrado, a nombre de Mazo -"*Montería del Rey Nro. Sr. D. Phelipe cuarto, tirando a unos venados*". Si son más problemáticas otras cacerías que pasamos a analizar. En concreto, nos referimos a "La tela Real" de la que existen dos ejemplares, uno en Londres y otro en Madrid, además de versiones de menores dimensiones en la capital británica (Wallace Collection)<sup>201</sup>. En el inventario de 1686 se cita una, de mano de Velázquez, que por las dimensiones coincide con la de Londres. El hecho de que en este mismo inventario nos encontremos con otras consideradas de Velázquez, nos plantea dudas de atribución; no obstante, estilísticamente coincide con lo realizado por Mazo. Es difícil imaginar a Velázquez ejecutando estas pequeñas figuras. Velázquez, en estos momentos, es un pintor de géneros mayores y aquí lo único que encontramos es la pura existencia de la Familia Real y de su corte. Además, pensando en una especialización temática de los miembros de lo que sería el taller de Velázquez, quien parece ser experto en cacerías es Mazo. Posiblemente, sea un

<sup>198</sup>Du Gue Trapier, 1948, pp. 230-232.

<sup>199</sup>Recogemos un fragmento de la narración de Tapia Salcedo en el análisis de "La cacería del Hoyo". Otros escritores que hicieron alusión al tema fueron Martínez de Espinar: "Arte de ballestería y montería", 1644; el Marqués de Villiers: "Memoires de la cour d'Espagne de 1679 a 1681". En nuestros días Deleito y Pifuelas también explica en que consistía este tipo de monterías: "El rey se divierte", 1988, pp. 272-3.

<sup>200</sup>Trapier (1963, p. 296) ha querido encontrar similitud de uno de los perros que aparecen en primer plano de "La cacería del tabladillo, en Aranjuez", con el de Don Antonio el Inglés retrato que aquí consideramos de Alonso Cano.

<sup>201</sup>Existe otra en una colección privada sueca. Ver Catálogo.

encargo hecho al sevillano pero ejecutado por su yerno con cuyo estilo viene a corresponder, de ahí que la hayamos clasificado como "Colaboración". Luego el discípulo pintaría otra montería de dimensiones más reducidas, que se encuentra hoy en el Museo del Prado. El de la Wallace podría tratarse incluso del cuadro preparatorio.

En el mismo inventario se registran dos cacerías de Felipe IV, de mano de Martínez del Mazo, hoy perdidas. Tradicionalmente han sido consideradas como copias de las de Peeter Snayers las cuales se conservan en el Museo del Prado<sup>202</sup>. Sin embargo, no se menciona que sean copias, a diferencia de lo que sucede con las que hizo de los cuadros de Rubens para la Torre de la Parada, por lo cual no es arriesgado pensar que pueda tratarse de originales. Esto mismo sucede con la "Caza de perros", al no decir que se base en ningún otro artista, hay que considerarla como original aunque tampoco se descarta la posibilidad que se trate de un cuadro pintado por otro artista de la misma época que Mazo. El hecho de que se registre en el inventario de 1747, en el Palacio del Buen Retiro, deja abierta la posibilidad de otro autor, dada la lejanía de la fecha del inventario respecto a la época del artista.

Por último, la importancia que tuvo Martínez del Mazo dentro de este género nos lo ratifica el hecho de que aparezcan obras suyas dentro de colecciones privadas, como es el caso de la "Yeguada y unos señores en un coche" en el inventario del Duque de Berwick y de Alba, procedente de la Colección de Don Luis de Haro. Ello es indicio de que, con toda probabilidad, han existido y existen obras de su mano en colecciones privadas.

### Paisajes

Dentro de este apartado recogemos un pequeño grupo de obras que no se pueden clasificar dentro del de vistas ya que son algo distinto. En el caso que nos ocupa la protagonista principal es la Naturaleza, con independencia de que se represente cualquier tipo de escena en su interior y a pequeña escala. En el inventario de bienes de Francisca Velázquez, se registran algunos paisajes y una perspectiva, al aparecer con marco, las excluimos puesto que podía tratarse de obras de otros autores<sup>203</sup>. Ni Díaz del Valle ni Palomino mencionan este género entre lo cultivado por nuestro pintor pero, dada su presencia en el inventario citado, nos vemos obligados a reconsiderar la situación.

Del inventario de Francisca Velázquez incluimos un cuadro, "La huerta de La Florida". Recuerda las otras perspectivas o vistas tan comunes de la época, además el hecho de que se inventariase sin marco nos da mayor seguridad de autoría.

A lo largo del tiempo, se han venido atribuyendo, primero a Velázquez y luego a Mazo y a su discípulo Agüero, una serie de paisajes de los cuales se desconocía prácticamente todo. "La Fuente de los Tritones, de Aranjuez", "El Arco de Tito, en Roma"... Posteriormente, ya avanzado el siglo XX, se ha iniciado un desgajamiento de las obras "velazqueñas" y han ido surgiendo otros artistas a quienes atribuir parte de las pinturas que siempre se tenían como del maestro.

<sup>202</sup>Ver Díaz Padrón, 1975, p. 354.

<sup>203</sup>Peter Cherry, A.E.A., 1990, p. 522-24.

Elías Tormo encontró, en el Inventario de 1700 de Aranjuez hasta un total de treinta y tres cuadros, situados en el Salón y de la mano de Agüero, como allí consta. Curiosamente, en el inventario de 1779 y siguientes, los cuadros se consideran obra de Mazo. La explicación es fácil, pasados los años se han olvidado de Agüero mientras que Mazo pervive, sin olvidar que ese palacio sería feudo de los Mazo durante muchos años<sup>204</sup>. En estos inventarios, a diferencia del de 1700, aparece una descripción detallada de lo representado en los cuadros, así como las medidas de todos y cada uno de ellos, lo que nos permite un estudio de los mismos que tiene lugar en el capítulo dedicado a Benito Manuel de Agüero.

Dentro de este epígrafe recogemos una serie de obras como "La calle de la Reina, en Aranjuez". Lo consideramos como Mazo, aunque la pareja de la esquina inferior derecha pueda recordar a otras de Agüero. Por el tratamiento de las figuras, así como por su disposición, se asemeja a las vistas de ciudades en las que Mazo era un experto, pero dado que se ha querido atribuir un mayor protagonismo al bosque, hemos de considerarla dentro del apartado de "Paisajes".

En el inventario del Alcázar de 1686, se cita un paisaje realizado por Juan Bautista. Gracias a éste conocemos las copias mitológicas y religiosas de Mazo, lo que nos proporciona una cierta garantía de autenticidad en el reparto de atribuciones, ello unido a las medidas tan concretas -un cuadro realizado para el espacio entre ventanas- nos ha permitido recoger una serie de obras de estas características, que ya estaban agrupadas bajo el nombre de este artista y desgajarlos de lo que es el conjunto atribuido a Agüero.

### Copias de grandes maestros

Es este el único género donde, dentro de la producción de Martínez del Mazo, la existencia de documentación nos permite movernos con una mayor seguridad. La relativa abundancia de testimonios fidedignos, nos sitúa a Mazo como un especialista en este género; esto, unido al hecho de que muchas de sus copias fueron tenidas anteriormente como originales de los grandes maestros, obliga a cuestionar la autenticidad de cuadros existentes tanto en las Colecciones Reales como fuera de ellas y a replantearse el papel de las mismas dentro de la labor de los pintores españoles del siglo XVII.

Lázaro Díaz del Valle no menciona las copias entre los géneros cultivados por nuestro artista; Jusepe Martínez nos dice que, en copiar cuadros de Tiziano fue singular<sup>205</sup>, por su parte, Palomino comenta lo siguiente: *"En copiar fue tan único, y especialmente en las cosas de su maestro, que es casi imposible distinguir las copias de los originales. Yo he visto diferentes aún de los originales de Tintoretto, Veronés y Ticiano en poder de sus herederos, que transferidas a Italia, donde no tienen noticia de su habilidad, no dudo que pasen por originales; y soy de sentir, que como una copia llegue a tal estado, que sea capaz de engañar a hombres prácticos, o inteligentes de la profesión, es también capaz de gozar del indulto del original"*<sup>206</sup>.

<sup>204</sup>Ver Vida de Gaspar del Mazo, dentro del capítulo dedicado a la vida de su padre Juan Bautista.

<sup>205</sup>Apud Sánchez Cantón: "Fuentes literarias ...", 1934, III, p. 38.

<sup>206</sup>Palomino, ed. 1988, p. 310.

Otras fuentes que han permitido la identificación de más copias son los propios inventarios de las Colecciones Reales. El más importante en este sentido es el del Alcázar de Madrid de 1686 estudiado por Bottineau, en el cual se registran copias religiosas y, sobre todo, las de obras de Rubens y otros flamencos para la Torre de la Parada<sup>207</sup>. Tras el incendio de 1734, algunos de los cuadros desaparecieron o se dispersaron, registrándose en inventarios de otras residencias reales para luego llegar al Museo del Prado.

También poseemos obras de Mazo en colecciones privadas: el Marqués del Carpio, ya en vida de Mazo, poseía varios cuadros de este artista, copias básicamente<sup>208</sup>; otros han aparecido más tarde<sup>209</sup>, el más importante de estos últimos es el inventario de bienes de Francisca Velázquez realizado en 1653<sup>210</sup>. Gracias a éste y a la tasación de cuadros, encargada a Angelo Nardi, en 1655, no sólo conocemos obras inéditas del autor sino que se nos facilitan datos para la confirmación de un proceso creativo que pudo ser común dentro del círculo del artista objeto de estudio; el hecho de que los cuadros, a pesar de la diferencia de casi dos años entre inventario y tasación, sean prácticamente los mismos en uno y otra, nos ha llevado a apuntar una posible fecha de ejecución alrededor de 1653 salvo en un cuadro de Diana que no aparece inventariado, por lo que deducimos pudo pintarse hacia 1655. La aparición de nuevos documentos que, sin duda, surgirán, permitirá la elaboración de un catálogo todavía más riguroso de las obras de este pintor.

Por lo que respecta a la temática, tradicionalmente se han venido considerando sólo las copias de carácter mitológico; no obstante, los testimonios recogidos en las fuentes citadas nos permiten hacer una clasificación en mitologías, animales, retratos y escenas de género. Los artistas en los que se inspiró, como señala Palomino, son diversos: flamencos (Rubens, Paul de Vos, Snyder), italianos (Ticiano, Veronés) a los que el tratadista unía el nombre de su maestro, Velázquez.

Curiosamente, las copias de Velázquez son las más difíciles de determinar al no existir ningún otro testimonio. Hay originales del maestro de los cuales se conservan varias versiones; sin embargo, dado que no hay firmas ni registros en inventarios no se puede precisar nada en este terreno y las obras tendrán que permanecer todavía agrupadas bajo el calificativo de "velazqueñas" o atribuidas al propio artista sevillano, según su calidad. Dentro de este apartado, es importante hacer notar que el propio Velázquez hizo copias en Italia según originales de artistas de ese país<sup>211</sup>.

Berúete afirmó que Mazo no pintó temas religiosos<sup>212</sup>. El descubrimiento del inventario de bienes del matrimonio Mazo-Velázquez y otros particulares que recogemos en

<sup>207</sup>Bottineau, Y.: "L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686: aspects de la Cour d'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle", *Bulletin Hispanique*, LVIII, 1956; LX, 1958.

<sup>208</sup>Ver Pita Andrade: "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio", *A.E.A.*, 1952, pp. 223-236; también Burke y Cherry, 1997, Doc. 118, nº 0109; Doc. 49, nº 0233 y 0238.

<sup>209</sup>Ver Mercedes Agulló: "Más noticias ...", 1981, p. 222 recoge una dote que incluimos en el catálogo.

<sup>210</sup>Cherry, P.: "Juan Bautista Martínez del Mazo, viudo de Francisca Velázquez (1653)", *A.E.A.*, 1990, pp. 511-527.

<sup>211</sup>El propio Marqués de Malpica, íntimo de Velázquez se hace eco de esta labor al declarar como testigo en el proceso de información de calidades para la obtención de la cruz de Santiago (Varia Velazqueña, 1960, II, p. 334). Palomino hace mención de obras de Tintoretto y Rafael copiadas por el pintor de Cámara en Venecia y Roma respectivamente (ed. 1988, pp. 220 y 222).

<sup>212</sup>Berúete, "The School of Madrid", 1909, p. 214.

el apartado correspondiente, nos permite rechazar esta hipótesis. En casa del pintor se registran cuadros que pueden ser tanto originales como copias de otros maestros. Ya hemos realizado un análisis de los que consideramos creaciones personales por lo que ahora nos centramos en las que son versiones de otros artistas y aparecen recogidas como tal en los distintos inventarios. A diferencia de las composiciones de carácter mitológico, inspiradas en fuentes flamencas principalmente, aquí son los maestros italianos los copiados. Conservamos versiones de Tiziano y Veronés hechas por Mazo, unas en las Colecciones Reales y otras en privadas. Dentro del Alcázar de Madrid, se registra en 1686 un altar, situado en el Oratorio debajo del Coro de la Capilla, y formado por un "Santo Entierro", una "Dolorosa" y un "Ecce Homo", copia de Tiziano<sup>213</sup>. Una búsqueda entre las obras existentes nos ha permitido encontrar algunas que responden a estas características y que podrían ser consideradas como salidas de la mano del pintor de Felipe IV<sup>214</sup>. Muy similares se conservan varias versiones del mismo tema en la Catedral de Palencia, anónimas, una de ellas formando un altar como en el Alcázar de Madrid y nos obliga a pensar en la existencia de posibles ejemplares en otros lugares de la geografía española. En el Museo del Prado, procedentes de las Colecciones Reales, existen dos cuadros, "La Virgen en contemplación" (nº 449, L. 0,75 x 0,48) y otro, de mayor tamaño, donde aparecen las figuras de Cristo y la Virgen en el mismo lienzo, considerados también copia de Tiziano (nº 456, L. 0,72 x 0,76) que podrían haber salido de la misma mano. En este sentido, hay que mencionar la obra de otros "velazqueños", como Burgos Mantilla, quien cultivó el mismo tema.

Gracias a Mercedes Agulló conocemos la existencia de una copia de Veronés ("Jesús y el Centurión") en una colección privada madrileña del siglo XVIII, lo que hace cierta la afirmación de Palomino y nos permite abrir otro camino para posibles atribuciones<sup>215</sup>.

Por lo que respecta a las obras mitológicas, unas son versiones de Tiziano. Los originales fueron regalados a Carlos I de Inglaterra por Felipe IV; deshecha la boda con su hermana María, quedaron en Palacio. Pero los ejemplares más numerosos son los que hizo Mazo de obras flamencas destinadas a la Torre de la Parada. Muchas de ellas han ido apareciendo gracias al estudio del inventario de pinturas del Alcázar de Madrid de 1686, donde se encuentran decorando el Cuarto bajo del Príncipe<sup>216</sup>. Los trabajos de Bottineau, Alpers, Díaz Padrón y Orso, entre otros, han contribuido a sacar a la luz gran número de estos ejemplares aunque, sin duda, aparecerán más<sup>217</sup>. En este sentido, nos hemos permitido incluir en el presente catálogo "La Educación de Baco" (Museo del Prado, nº 6161), considerado como copia de Rubens, y que presenta las mismas características estilísticas que el resto de los cuadros atribuidos a Mazo. También se han producido pérdidas debidas a los incendios, así en el inventario del Alcázar de 1686 se registran, seis

<sup>213</sup>Ver Bottineau, 1956, LVIII, p. 452, nº 53, 54 y 55.

<sup>214</sup>El motivo por el cual centramos la labor de búsqueda en las Colecciones Reales es el propio trabajo del artista quien pintaba, principalmente, para Palacio con lo que sus obras han de encontrarse entre las procedentes de las residencias reales. Por otra parte, la conservación de la mayor parte de las mismas, nos permite un más fácil rastreo que otro a través de colecciones particulares.

<sup>215</sup>Agulló Cobo, M.: "Más noticias ...", 1981, p. 222.

<sup>216</sup>Bottineau, *Bulletin Hispanique*, 1958, pp. 451-453.

<sup>217</sup>Las referencias concretas a estos historiadores se encuentran recogidas en las fichas de los cuadros correspondientes del presente catálogo.

cuadros de las fuerzas de Hércules, de los cuales hemos recogido algunos habiéndose destruido los restantes con toda seguridad<sup>218</sup>.

Los asuntos de estas copias mitológicas son transcripción de las Metamorfosis de Ovidio. Compositivamente, son menores que los originales aunque algunas, las de mayores dimensiones, presentan una banda añadida en la parte superior que le da un mayor espacio a la escena. Rosa López Torrijos ha agrupado estos cuadros por temas permitiendo llevar a cabo un desglose de la obra de Mazo y Agüero mientras que Orso ha realizado un estudio sobre la disposición de estas obras en el Cuarto del Príncipe<sup>219</sup>.

Las copias de animales son de dos tipos, o bien representan fábulas o son escenas de caza; se basan en artistas como Frans Snayers o Paul de Vos y también se citan en los inventarios. En la Pieza Principal del Cuarto del Príncipe se registran hasta doce cuadros con escenas de animales, aves y paisajes, todas copias de Mazo según Rubens<sup>220</sup>. Hemos incluido los que la crítica más especializada ha considerado como Mazo, a la vez se añade uno perteneciente a las colecciones del Patrimonio Nacional el cual presenta las mismas características que el resto<sup>221</sup>.

En la tasación de bienes de la hija de Velázquez se incluye un retrato de Carlos V. No se menciona el autor, lo que nos permite establecer la hipótesis de que fuera pintado por el propio Mazo, tal vez con la intención de formar parte de esas galerías de retratos del Alcázar. Ello nos ha llevado a incluir en el catálogo el de la Infanta Isabel Clara Eugenia, considerado copia de Van Dyck, con un estilo que recuerda mucho a ciertos trozos de la pintura de Mazo (Museo del Prado, en depósito en el Museo de Oviedo). Así mismo, se presentan dos retratos de posible inspiración italiana ya que se encuentran abundantes versiones de Tintoretto en el inventario del Alcázar de 1686 ("Cabeza de veneciana").

Por lo que respecta a la técnica, al igual que sucede en otro tipo de géneros, oscila entre una pincelada compacta y otra mucho más ligera, casi incorpórea. Ello puede ser debido a un cambio de estilo el cual se aprecia en la mayor parte de su obra. La existencia de versiones en la casa del artista nos permite creer en un proceso compositivo basado en bosquejos o cuadros preparatorios usados como base para los de mayores dimensiones, según recomendaba Pacheco<sup>222</sup>.

## Varios

<sup>218</sup>En la Pieza Principal del Cuarto Bajo del Príncipe se registran *"seis cuadritos de á media vara de ancho y dos tercias de alto en las entrebentanas de las fuerzas de Ercules"*, de la mano de Juan Bautista del Mazo (Ver Bottineau, 1958, p. 452).

<sup>219</sup>López Torrijos, R.: *"La mitología en la pintura española del Siglo de Oro"*, Madrid, 1985; Orso, S.N.: *"Phillip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid"*, 1986

<sup>220</sup>Nº 905-911: *"Siete Pinturas sobrebentanas de a tres varas de ancho y tres quartas de alto de diferentes Aves y Animales y Países, copias de Rubenes de mano de Mazo, marcos negros"*; nº 912-916: *"Cinco quadritos iguales de á media vara de ancho y tres quartas de alto en los claros de las sobrebentanas marcos negros Pintados un Jauali y vnos Perrillos de mano del mismo Juan Baup<sup>t</sup> del mazo"*. Bottineau, 1958, p. 452.

<sup>221</sup>El estudio de las obras de otro velazqueño, Antonio de Puga, nos plantea la posibilidad de que pudieran haber salido de manos de éste. Hasta que no tengamos más datos, sólo cabe plantearlo como hipótesis.

<sup>222</sup>Pacheco, F.: *"El Arte de la Pintura"*, ed. 1990, p. 433 y ss.

Bajo este epígrafe recogemos dos caballos, que se citan en el inventario de bienes de Francisca Velázquez, los cuales pudieron servir de modelo para retratos ecuestres y que no corresponden con los animales que pintara Mazo de la serie de copias de La Torre de la Parada. También se incluye un dibujo, publicado por Sánchez Cantón con dudas, así como cuadros que han sido encontrados en inventarios o subastados en distintas galerías de arte y atribuidos a nuestro pintor.

Por último, en el apartado "Atribuciones", recogemos los cuadros que han ido apareciendo en el mercado del Arte a lo largo de los años. Los criterios de atribución a Martínez del Mazo han sido de lo más dispares, con lo cual no tienen que ser necesariamente de su mano.

### Datos cronológicos

- h. 1611.- Nacimiento de Mazo en las montañas de Burgos (Ver 16-VII-1655). Según Benito Manuel de Agüero, es natural de Cuenca, de donde era su madre. Archivo del Palacio Real C<sup>o</sup> 658/8.
- 21-VIII-1633.- Matrimonio de Juan Bautista Martínez con Francisca Velázquez de Silva en la parroquia de Santiago, Madrid, ante Martín de Jáuregui, párroco de dicha iglesia. López Navío, A.E.A., 1960, pp. 387 y ss.
- 30-I-1634.- El Rey hace merced a Velázquez de que oficio de Ujier de Cámara pueda pasar a Juan Bautista Martínez. Ha de ser con la antigüedad y forma en que Velázquez lo estime. Firmado: el Rey, al Duque de Alba. Cruzada Villamil, 1885, p. 83.
- 15-II-1634.- El Marqués de Torres, Grefier de S. M., expende carta de pago de media annata (15. 409 r.) a Diego de Velázquez (4.409 m.) por la merced de pasar plaza de ujier a Mazo y a Juan Bautista Martínez (11.024 m.) por la mitad y primera paga de 22.047m. (44.094 m.) que importan los gajes y colección de dicha plaza). Cruzada Villamil, 1885, p. 84.
- 23-II-1634.- Jura Juan Bautista Martínez, yerno de Diego Velázquez, en la plaza de Ujier de Cámara que el susodicho tenía por haber casado con Doña Francisca Velázquez, y S.M. le hizo merced con la antigüedad y en la forma que él tenía. Y añade el documento que la merced fue decretada en 27 de enero. Cruzada Villamil, 1885, p. 84.
- 26-II-1634.- Velaciones de Mazo y Francisca Velázquez en la ermita de San Blas. Fueron padrinos D. Franco. de los Herreros y Dña. Luisa de Solorzano, su mujer. López Navío, A.E.A., 1960, p. 389.
- 28-I-1635.- Partida de bautismo de Inés Manuela, hija de Juan Bautista del Maço y Dña. Francisca de Silva. Parroquia de Santa Cruz, fueron padrinos Don P<sup>o</sup> de Landajiere, caballero de Alcántara y Doña Juana Pacheco. López Navío, A.E.A., 1960, p. 392.
- 1-III-1635.- Antonio Puga hace testamento y declara deberle "*al yerno de Velázquez*" la suma de 32 reales. Caturia, 1952, p. 24.
- 16-VIII-1638.- Partida de bautismo en la parroquia de la Santa Cruz de Ynés Manuela, hija de Mazo y Francisca Velázquez, viven en la Concepción Jerónima; fueron padrinos Alonso Cano y María Buena. López Navío, A.E.A., 1960, p. 393.
- 18-III-1640.- Partida de bautismo de José del Mazo en la parroquia de la Santa Cruz; hijo legítimo de Juan Bautista Martínez del Mazo y de Dña. Francisca de Silva Velázquez. Fueron padrinos Alonso Cano y Dña. Magdalena de Uceda. *Varia Velazqueña*, 1960, II, p. 249.
- 1642.- Viaje de Mazo a Aranjuez, después a Zaragoza y Pamplona.



- 29-V-1642.- Partida de bautismo de Diego Jacinto, hijo de Juan Bautista Martínez y Dña. Francisca Velázquez, residentes en la Concepción Jerónima; fueron padrinos Diego de Silva Velázquez y Dña. Ynés de Silva. *Varia Velazqueña*, II, 251, p. 82.
- 22-VIII-1642.- Mazo tasa las pinturas de Bernal de Torres, padre del pintor Matías. Había fallecido el 15 del mismo mes. Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 296.
- 6-VI-1643.- En los autos realizados para la partición de bienes de Bernal Pastor, padre del pintor Matías, Mazo firma como testigo. Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 296.
- 15-X-1643.- Mazo firma como testigo en un poder otorgado por Gabriel de Urbina y Francisca Pastor, hermana de Matías Pastor. También fue testigo en la entrega de la dote cuando contrayeron matrimonio (7-IV-1641). Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 296.
- 12-III-1644.- La Junta de Aposento asigna a Mazo un alojamiento en un mesón propiedad del convento de San Blas de Lerma en la calle de Atocha (3-VII-1637), dado que reside en la Concepción Jerónima, sólo lo debió de utilizar para sacar rendimiento económico de él. En varios documentos relacionados (desde 1641 a 1654), firman como testigos Agüero y Matías Pastor. Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 290.
- 5-IV-1644.- Mazo arrienda a Elena Vázquez de Mendoza un cuarto bajo en la calle de San José, parroquia de San Martín, con una renta anual de 850 reales. Firman como testigos Juan Vázquez de Mendoza, Matías Pastor y Juan Nieto de Silva. Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 290.
- 3-VII-1644.- Testamento, en Madrid, de María del Páramo, viuda de Francisco Pacheco, deja como heredera a Juana Pacheco. Firman como testamentarios la hija de ésta, Velázquez y Mazo. Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 291.
- 9-I-1645.- Es bautizado Baltasar en la parroquia de Santa Cruz. El padrino es Sebastián Suárez de Mendoza, conde de Coruña, por el Príncipe Baltasar Carlos e Inés del Mazo. López Navío, *A.E.A.*, 1960, p. 393.
- 22-XI-1646.- Orden del Rey al Bureo de su hija, para que se mantenga ración por la Despensa de la Casa de sus hijos. Firmado: el Rey. Mazo continúa siendo pintor de los hijos del Rey a pesar del fallecimiento del Príncipe. Sánchez Cantón, 1915, p. 135.
- 7-XII-1646.- Consulta al Bureo de la Infanta por retener a Mazo la ración de ujier de Cámara de S.M. Pide Mazo se le mantenga la ración que tenía en vida de Su Alteza. Aquí se dice que Mazo es pintor del Príncipe. Sánchez Cantón, 1915, p. 135.
- 22-II-1647.- Juan Bautista del Mazo pide se le descuenten, en caso de recibir algún pago, 56.157 m. en vellón por los mismos que importó la antigua y nueva media annata y por la merced que le hizo S.M. de que se le continúe en su casa una ración que gozaba en la de Su Alteza (74.876 m.). A.P.R. C<sup>o</sup> 657/39.
- 25-IX-1647.- Informe de Francisco de Borja sobre lo que se le podría dar a Juan Bautista para que vaya a Pamplona a pintar la descripción de aquella ciudad, se sugieren 200 escudos como pago anticipado. Pretensión de Mazo de que se le paguen 30 escudos que se le deben de su bolsillo al Príncipe. Sánchez Cantón, 1915, p. 135.

- 13-I-1648.- Partida de bautismo de María Teresa del Rosario, bautizada en Santa Cruz, hija de Mazo y Francisca; fueron padrinos Cristóbal Moreno y M<sup>a</sup> Evangelista, su mujer. López Navío, *A.E.A.*, 1960, p. 393.
- 28-IV-1648.- Velázquez concede un poder a Sebastián de Santa María para litigar en Sevilla, por cuestiones inmobiliarias. Entre los testigos firma un Juan Bautista Martínez, quien puede tratarse de Mazo. Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 293.
- VI- 1648.- Recibo de pago a Juan Bautista Martínez del Mazo, Ujier de Cámara de Su Majestad, por seis pinturas nuevas para la Pieza Ochavada "y otros adornos en alguna de las demás". En total son 1.480 reales en tres pagos, uno en 1647, otro en marzo y otro en junio de 1648. Azcárate, *A.E.A.*, 1960, p.372.
- 13-VIII-1648.- Carta de Mazo al cronista de Aragón, D. Juan Francisco Andrés de Ustarroz. *Varia velazqueña*, II, 263, nº108.
- 24-XI-1648.- Diego Velázquez de Silva, al estar fuera de España por negocios pertenecientes al Real servicio de S. M., da poder para entender en todos sus asuntos a su mujer doña Juana Pacheco. Firman como testigos Angelo Nardi, pintor de S.M., Juan de León, agente de negocios en la Corte y Juan Bautista del Mazo, pintor. Agulló Cobo, 1978, p. 177.
- 22-VI-1649.- Mazo concierta la dote de una de las criadas del matrimonio Velázquez, Andrea Usero, por ausencia de éste. La entrega de 1650 reales la hace Juan Martínez de Moraça en nombre de Mazo (9-X-1649). Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 294.
- 27-VII-1649.- Petición de Juana Pacheco, para ampliar poderes que le permitieran litigar por sus bienes sevillanos. Mazo salió como fiador para que el recurso fuera admitido. Dice vivir en las mismas casas que su suegra en la Concepción Jerónima. Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 294.
- 20-V-1650.- Partida de Bautismo de Gerónima del Mazo, en la iglesia de Santa Cruz. Fue el sacerdote Benito Sánchez de Herrera; los padrinos, Domingo de Herrera de la Concha y Catalina González, su mujer. *Varia Velazqueña*, II, 270, 122.
- 15-XII-1650.- Juan Bautista del Mazo recibe 100 ducados de Don Fernando Ruiz de Contreras por mano de Juan de Lezcano, tesorero de gastos secretos de Su Majestad. Agulló Cobo, 1978, p. 95.
- 14-XI-1651.- Juana Pacheco traspasó al pintor Matías Pastor una deuda que D. Vicente Ferrer, Caballero de Santiago y Maestro de Cámara del Rey, había contraído con la pareja en mayo. Mazo firma como testigo. Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 295.
- 2-XII-1651.- Juan Bautista Mazo declara haber recibido de Don Fernando Ruiz de Contreras, por mano de Juan de Lazcano, tesorero de gastos secretos, 3.312 reales en plata por cuenta de los tres mil reales de plata al mes que S.M. le tiene hecha merced. Agulló Cobo, 1981, p. 134.
- 8-VI-1652.- Poder de Don Vicente Ferrer a Velázquez, por deudas que contrayeron (Ver 14-XI-1651). Mazo recibe un poder para cobrar sus gajes, lo que a diferencia de su suegro, se produce el mismo día. Aterido Fernández, *A.E.A.*, 1998, p. 295.

- 18-VII-1652.- Mazo recibe 1.466 reales y medio de plata hasta fin de junio por los 30 escudos de plata al mes de que goza. Agulló Cobo, 1981, p. 134.
- 5-XI-1652.- Partida de bautismo de Melchor Julián del Mazo, iglesia de San Luis, aneja a San Ginés, padrinos, Diego de Silva Velázquez y Juana Pacheco. Zarco Cuevas, 1930, X, p. 65.
- 5-XI-1652.- Juan Bautista Martínez del Mazo tasa, con Angelo Nardi y Bernabé Contreras, las obras que tenía a su muerte, en 1652, el pintor Domingo Guerra Coronel, entre ellas una de Velázquez. M. del Sotillo, *Arte Español*, 1944.
- 9-XI-1653.- Fallece Francisca Velázquez al dar a luz una niña que nació muerta. Hijos Gaspar, Baltasar, Melchor, Inés y Teresa Martínez del Mazo. Testigos Diego Arias, Benito Manuel de Agüero, Asensio Deleycegui, Francisco Segura, Juan de Pareja. P. Cherry, *A.E.A.*, 1990, p. 521.
- 10-XI-1653.- Inventario de bienes de Dña. Francisca Velázquez. La partición de bienes se realiza en 1655. Cada uno de los cinco hijos lleva de su "legítima materna" unos 8.600 reales, de un total "cuerpo de hacienda" calculado en unos 69.000 r. Agüero y Matías Pastor declaran que Inés vive en Nápoles con su esposo. Cherry, *A.E.A.*, 1990, pp. 526-527.
- 22-III-1654.- Mazo recibe un nuevo aposento en la Morería Vieja en casas de Jorge de Lima, seguramente para alquilarlo. Dicho aposento se tasa en 1.300 reales. Cruz Valdovinos, 1991, pp. 95-6.
- 24-VII-1654.- Juan Bautista del Mazo recibe 6000 rs. de plata por cuenta de los 30 escudos de plata al mes que, por merced de S.M., goza en los gastos secretos. Agulló Cobo, 1981, p. 135.
- 3-XI-1654.- Escritura de capitulaciones matrimoniales de Dña. Inés de Silva Velázquez entre Diego de Silva Velázquez, su abuelo y D. Onofre de Lifrangis, vecino y natural de la ciudad de Nápoles. El Rey otorga, a través de Velázquez, la plaza de Cámara de la Ciudad de Nápoles con garnacha para la persona que se casare con Dña. Inés de Silba Velázquez (12.000 ducados castellanos). Caturia, 1955 apud *Varia Velazqueña*, II, 287, 163.
- 11-I-1655.- Mazo recibe 1000 rs. de plata por seis meses. Agulló Cobo, 1981, p. 136.
- 9-VI-1655.- Cobra 180 escudos de a 10 rs. de plata por medio año, a razón de los 30 escudos al mes que tenía de sueldo. Agulló Cobo, 1981, p. 136.
- 16-VII-1655.- Juan Bautista del Mazo, hermano de Ana Martínez, en proceso de su sobrino, Diego Gadeo, declara ser de edad de cuarenta y cuatro años, poco más o menos. Agulló Cobo, 1981, pp. 134-136.
- 23-VIII-1655.- Velázquez se traslada a Tesoro a vivir. Antes vivía en Casas de Pedro de Yta en la calle Concepción Jerónima sobre las que tiene derecho perpetuo el rey. A.P.R. C<sup>a</sup> 1084/9.
- 15-X-1655.- Inventario de bienes de Francisca Velázquez. Las pinturas las tasa Angelo Nardi. P. Cherry, *AEA*, 1990, pp. 511 y ss.

- 19-X-1655.- Testamento de Fancisca Velázquez firmado por Mazo. Cherry, *A.E.A.*, 1990, pp. 511 y ss.
- 16-XI-1655.- Mazo nombra a Don Alonso Carrillo, abogado de los Reales Consejos, contador de las cuentas y bienes muebles de su mujer, así como curador de sus hijos menores, Don Baltasar, menor de 14 años, Doña Teresa y Don Melchor, ambos menores de siete años. Ese mismo día, Mazo informa de cómo su hija mayor, Doña Ynés del Mazo, está casada con Don Onofre de Frangui, presidente de cámara del Consejo de la Sumaria de Nápoles. Firman como testigos en esta información, Matías Pastor y Benito Manuel de Agüero. Cherry, *A.E.A.*, 1990, p. 527.
- V-1657.- Nombramiento de Mazo como Ayuda de la Furriera. C. de la Viñaza, 1894, III, pp. 33-35.
- 1657.- Lázaro Díaz del Valle dice de él: "*Vive en este presente año de 1657 en opinión de ser uno de los más aventajados pintores de España*". Sánchez Cantón, 1932, p. 374.
- 5-VI-1657.- Gaspar de Fuensalida, grefier de S.M., pide al Consejo de Hacienda que los 32. 584 m. a que tenía derecho Juan Bautista del Mazo por la merced que se le ha hecho de ayuda de la Furriera, se le descuenten de los primeros gajes que ha de gozar con ello. APR C<sup>o</sup> 657/39.
- 21-VI-1657.- Poder de Diego de Silva Velázquez a D. Pedro Gerónimo Galtero para actuar en Nápoles en la restitución de la dote de su nieta, Dña. Inés de Silva Velázquez. Caturia, 1955, pp. 133-144.
- 18-IX-1657.- Velázquez recibe 500 ducados en vellón que valen 187. 500 mr. por enviar a Nápoles a Juan Bautista Mazo. Caturia, *A.E.A.*, 1955, pp. 73-75.
- 23-I-1658.- Mazo recibe 37 reales de Diego de Silva Velázquez de la Furriera, por la jornada que hizo el rey a Aranjuez los días 13, 14, 18, 21 y 22 de dicho mes. Cruzada Villamil, 1885, p. 232.
- 27-III-1658.- Partida de entierro de Gerónimo Lafranchi de Silva, biznieto de Velázquez e hijo de D. Onofre de Lafranchi, difunto, y Dña. Inés de Silva. Murió en la casa del Tesoro y fue enterrado en San Juan. *Varia Velazqueña*, II, p. 299, nº179.
- 15-IX-1658.- Confirmada en San Juan doña Francisca Velázquez. López Navío, *A.E.A.*, 1960, p. 400.
- IX-1658.- Enferma una nieta de Velázquez visitándola el médico de la familia de Obras y Bosques, don Vicente Moles, el mismo que había de asistir al pintor en sus últimos momentos. Azcárate, *A.E.A.*, 1960, p. 372.
- 3 y 7-X-1658.- Petición de Juan Bautista del Mazo al Rey para que el oficio de ujier de Cámara pase a Gaspar del Mazo, pues era dote de su madre. *Varia Velazqueña*, II, 300, 181.

- 7-X-1658.- M. de Malpica, Conde de Cotos (?), Conde de Puñonrostro, Conde de Barajas piden se conceda plaza de ujier a Gaspar Mazo. Era dote de Francisca Velázquez. Alega 24 años de servicios de Mazo. APR C<sup>o</sup> 657/38.
- 21-X-1658.- Gaspar Mazo es nombrado ujier de Cámara. Azcárate, AEA, 1960, p. 384.
- 1-I-1659.- Partida de matrimonio de Gaspar del Mazo en Santa Cruz con Inés de Villalobos. López Navío, 1960, AEA, p. 398.
- 1659.- Mazo suplica al Bureo del Rey que la casa de aposento de que goza se pase a su mujer para poder abrigar a sus hijos. Alega tener ocho hijos "*y en particular, deste matrimonio, con seres [¿tres?] tan pequeños, quel mayor no tiene tres años*". Sánchez Cantón, 1915, p. 136.
- 1659.- Velázquez y Mazo actúan como valedores de Moreli ante el Rey. Palomino, p. 259.
- 21-X-1659.- Gaspar del Mazo paga la media annata (22.047 m. de vellón) por la plaza de ujier de Cámara. APR C<sup>o</sup> 658/8.
- 4-IX-1659.- Partida de bautismo, en la parroquia de la Santa Cruz, de Juan Bruno Mazo Villalobos, hijo de Gaspar e Inés. Fue padrino Diego de Velázquez. López Navío, AEA, 1960, p. 389.
- 1660.- Viaje de Mazo a Fuenterrabía acompañando a Velázquez, Aposentador y Ayuda de Cámara de S.M. Armstrong, 1896, p. 98.
- 7/24-IV-1660.- Mazo encargado en Fuenterrabía, como ayuda de la Furriera, de hacer presupuesto. Se alega que Velázquez no recibió ración durante todos esos días. Son en total, 217.576 m. APR C<sup>o</sup> 1084/9.
- VII-1660.- Cuentas de Velázquez, justificadas por Mazo, de la Aposentaduría de Palacio, desde el 1 de Marzo de 1652 hasta fin de julio de 1660. *Varia Velazqueña*, II, p.400-401, nº 210.
- VII-1660.- Inventario de bienes que dejaron a su muerte Diego de Velázquez y su mujer. Firman como testamentarios, D. Gaspar de Fuensalida y Juan Bautista del Mazo. *Varia Velazqueña*, II, pp. 391-400, nº 209.
- 13-X-1660.- Pago al nieto de Velázquez, Gaspar Mazo, de la pensión otorgada por el Rey (desde 13-X-1660 hasta fin de diciembre), recompensa de 12 reales al día, que es la que gozaba su abuelo. *Varia Velazqueña*, II, 401, 211.
- 13-X-1660.- Gaspar Mazo es nombrado Ayuda de Cámara por los días de su vida. Firmado por don Gaspar de Fuensalida. Azcárate, 1960, AEA, p. 384.
- 1661.- Memorial de Mazo pidiendo que las cuentas de Velázquez se tomen en forma de tanteo para dividir la hacienda entre los herederos. *Cruzada Villamil*, 1885, p. 284.

- 7-III-1661.- Juan Bautista del Mazo suplica se mantengan los bienes de Velázquez y no se lleven a otro lugar salvo que se le concediera a él otro cuarto para mantener el embargo. Cruzada Villamil, 1885, p. 284.
- 12-IV-1661.- Partida de bautismo de José Vicente del Mazo, hijo de Gaspar e Inés de Villalobos. Parroquia de la Santa Cruz. Padrino D. Simón Rodríguez Ubierna. López Navío, 1960, A.E.A., p. 398.
- 21-V-1661.- Gaspar de Fuensalida certifica que Gaspar del Mazo ha recibido la plaza de Ayuda de Cámara y ha pagado la media annata. Cruzada, 1885, p. 249.
- 12-IX (?) -1661.-Mazo ha pagado la media annata (44.880 m.) por el oficio de pintor de Cámara ante Francisco Manzano. APR C<sup>a</sup> 657/39.
- 2-XI-1661.- Se le concede un aposento a Mazo hasta que quede libre el cuarto del Tesoro donde vivía Velázquez. *Varia Velazqueña*, p. 403, n<sup>o</sup> 216.
- 6-XI-1661.- Partida de matrimonio de Inés del Mazo con José Núñez, segundo esposo. Iglesia de San Juan. *Varia Velazqueña*, II, p. 402, n<sup>o</sup> 213.
- 18-I-1662.- Partida de bautismo de Francisca Teresa, hija de Baltasar del Mazo y Melchora Saavedra. López Navío, A.E.A., 1960, p. 401.
- 5-III-1662.- Partida de bautismo de M<sup>a</sup> Bernarda, hija de Gaspar del Mazo e Inés de Villalobos, iglesia de la Santa Cruz. Fue padrino don Félix de Benavente. López Navío, A.E.A., 1960, p.399.
- 18-VI-1662.- Mazo reclama, en nombre de Baltasar, Melchor y Teresa del Mazo, los bienes de Velázquez embargados en una de las bóvedas de la Casa del Tesoro. *Varia Velazqueña*, II, 403, 216.
- 1663.- Baltasar Mazo paga la media annata como mozo de oficio de frutería (22.048). APR C<sup>a</sup> 658/7.
- 1663.- La Reina hace merced a Sebastián de Herrera Barnuevo *"de la encomienda de los aposentos que ocupaba Juan Bautista del Mazo en la casa de la Tesorería"*. Sánchez Cantón, 1915, p. 138.
- 12-X-1663.- Antonio Sánchez certifica la paga de la media annata (44.880 m.) por la plaza de pintor de Cámara con sueldo de 89.750 m. cada año. APR C<sup>a</sup> 657/39.
- 27-XI-1663.- Partida de nacimiento de Fernando Felipe Crispín, hijo de Juan Bautista del Mazo y Francisca Melchora; padrinos, hermano de Mazo y Ana de la Vega. López Navío, AEA, 1960.
- 1663.- Baltasar Mazo paga la media annata de mozo de oficio de Frutería (22.0489). APR C<sup>a</sup> 658/7.
- 1664.- Petición de Juan Bautista del Mazo para conceder a Baltasar la plaza de mozo de oficio de la Furriera, con antigüedad. Motivos: *"lleva siete años en Indias y e ha*

*acabado la herencia que llevó", también se ha muerto allí su mujer. (Para Sánchez Cantón -1915, p. 136- es mozo de Frutería).*

- 1664.- Baltasar Mazo suplica a S.M. la plaza de Mozo de Frutería en propiedad. APR C<sup>a</sup> 658/7.
- 29-IX-1664.- El Rey pide se le consulte en relación con ingreso de Baltasar Mazo como mozo de oficio de la Furriera (?). El memorial ha sido dado por Juan Bautista del Mazo, ayuda de la Furriera y pintor de Cámara. APR C<sup>a</sup> 657/39.
- 22-III-1665.- Partida de defunción de Francisca de la Vega. Dio poder para testar a Mazo ante Pedro Ibáñez de La Madrid, escribano de S.M. (12-III-1665). Se enterró en San Ginés. Vivía en Casa del Tesoro; herederos Juan, Luis y Francisco "*sus hijos y del dicho marido*". *Varia Velazquetia*, II, 404, nº220.
- 25-IX-1665.- Julián Gonzalo Prada, criado de S.M. en su Cámara, declara que conoce a D. Melchor del Mazo, "*que es de edad de unos 12 años*", y también conoce a Juan Bautista del Mazo natural del obispado de Cuenca, de donde es este testigo. El motivo de la declaración es el ingreso, como seminarista, de Melchor en el Monasterio de El Escorial. En este proceso también declara Agüero. Zarco Cuevas, 1930, pp. 65 y ss.
- 1666.- Inventario de pinturas del Alcázar realizado por Mazo. Tasó "*Los borrachos*" (Galería del Cierzo) en 300 ducados y "*Las Meninas*" en 1000 ducados de plata.
- 1666.- María Teresa del Mazo contrae matrimonio con el hidalgo español don Diego Casado y Acevedo. Alberto Mestas, *Hidalguía*, 1660, pp. 661-688.
- 1666.- Gaspar Mazo es nombrado Conserje de Aranjuez.. APR C<sup>a</sup> 658/8.
- 12-II-1666.- El Duque de Montalto a la Reina: afirma desconocer orden y papeles sobre embargo y devolución de 18000 reales a Mazo, pintor de Cámara. Pide se le envíe copia de documentos. APR C<sup>a</sup> 657/39.
- 20-IX-1666.- Memorial dirigido al duque de Montalto para que compruebe por qué el duque de Montalbán no dio la orden de pago de 18000 r. de Velázquez para que Mazo pudiera desembargar los bienes de aquel. Firmado: el Rey. APR C<sup>a</sup> 657/39.
- 3-II-1667.- Testamento de Mazo ante Francisco Manzano, escribano del Rey y receptor de sus reales consejos. Álvarez de Baena, 1790, III, pp. 222-223.
- 10-II-1667.- Partida de defunción de Juan Bautista del Mazo, pintor de Cámara y ayuda de la Furriera. Enterrado en San Ginés; residente en casas del Tesoro, parroquia de San Juan. Álvarez de Baena, 1790, III, pp. 222-223.
- 4-X-1668.- Alonso Carrillo y Dña. Ana de la Vega, su mujer, "*encargados de la educación y alimentos de d. Juan, Luis y Francisco del Mazo*" hijos y herederos de Mazo y Francisca, piden 1637 ¿reales? por alquilar las casas de aposento a Íñigo de Lara. Agulló Cobo, 1978, pp. 95,177.

- 10-XI-1668.- Ana de la Vega pide nombrar como tutor a don José de Vera. Aceptado. Agulló Cobo, 1978.
- 1-XII-1668.- José de Vera, tutor de los hijos de Mazo, declara haber recibido 600 reales por el alquiler de cuarto de casas de aposento de los menores de D. Ítigo de Lara, del Consejo de S.M. y su Fiscal en la Real Audiencia de Panamá. Agulló Cobo, 1978, pp. 95, 177.
- 24-VI-1671.- Velaciones de Juan de Sanguelier con doña Francisca Velázquez los cuales estaban desposados en la parroquia de Santa Cruz (2-VII-1670). López Navío, A.E.A., 1960, p. 400.
- 26-I-1672.- Fernando Torres de Guadalfajara, casado con Magdalena, nieta de Gaspar, firma documento sobre las cuentas de su cargo de Mayordomo de la Real Hacienda de Aranjuez. el cargo lo hereda de su padre, Juan, quien, a su vez, de su esposa Doña Úrsula de Bergés. APR, Se. Personal, C<sup>a</sup> 1040/6.
- 1672.- Baltasar Mazo paga 32.618 m. de vellón por la media annata de la plaza de Ayuda de Panetería. APR. C<sup>a</sup> 658/7.
- 1676.- Gaspar del Mazo goza de 40 fanegas de cebada para un caballo, como aumento de gajes. APR C<sup>a</sup> 658/8.
- 5-II-1682.- Baltasar del Mazo paga 47.816 m. por la media annata del puesto de Ujier de Vianda conseguido por vacante de Francisco de Carvajal. APR C<sup>a</sup> 658/7.
- 9-IX-1684.- Primera instancia del memorial firmado el 9-II-1689 por Juan del Mazo, hijo de Gaspar solicitando la plaza de Pagador de la Real Hacienda de Aranjuez, por muerte de D. Benito Méndez de la Corredoira. Alega méritos de su bisabuelo, abuelo y padre al servicio del rey. APR C<sup>a</sup> 658/8.
- 19-III-1687.- Testimonio de Gaspar del Mazo, ayuda de la Furriera, al derrumbarse el ala oeste de la plaza de la Armería: *"que Su Magd. juzgaba que aquella galería havia de quedar en forma de terrado por si alguna vez gustaba Su Magd. de pasar por ella a la Armería"*. Barbeito, 1992, p. 190.
- 1688.- Baltasar del Mazo solicita la plaza de Veedor de Viandas. Motivos: tener cuatro hijas sin casar. Ofrece a cambio servir al Rey e ir a todas las jornadas que se le han ofrecido y a la de Aragón y al casamiento de S.M. APR C<sup>a</sup> 658/7.
- 1688.- Juan del Mazo, hijo de Gaspar del Mazo, es nombrado Conserje de Aranjuez hasta su muerte en octubre de 1691. Azcárate, A.E.A., 1960, p. 384.
- 1691.- Se hace merced a Gaspar del Mazo de que la plaza de Conserje de Aranjuez pase a quien se case con su hija Isabel (200 ducados/año). APR C<sup>a</sup> 658/9. Azcárate, A.E.A., 1960, p. 384.
- 1695.- Baltasar del Mazo es nombrado Sumiller de la Panateria. APR C<sup>a</sup> 658/7.



- 1695.- Dña. Magdalena del Mazo, biznieta de Velázquez, casada h. 1695 con D. Fernando de Torres Guadalfaxara mayordomo de la Real Hacienda de Aranjuez. T.R.C. Leg. 1494.
- 27-V-1697.- Baltasar del Mazo suplica que la segunda ración concedida en 1686, sea para dar estado a su hija. APR C° 658/7.
- 3-VI-1697.- Se le concede a Baltasar del Mazo que la segunda ración de la que gozaba pase a su hija Damiana. Alega veinticuatro años de servicio al Rey. APR C° 658/7.
- 18-VIII-1697.- Poder para testar que otorgó Gregoria del Mazo a su marido, José de Castro y Araujo, abogado de los Reales Consejos. Hija de Gaspar e Inés de Villalobos. Testamentarios: padre, marido y Baltasar (tío); herederos: Alfonso y Francisca Rosa de Castro, sus hijos. Vivía en la calle Relatores, junto a parroquial de San Miguel, igual que Baltasar. Entierro en la iglesia de Trinitarios Descalzos. Aguiló Cobo, 1981, p. 234.
- 8-XI-1697.- Proposición y nombramiento de Baltasar Mazo como Jefe de Cerería. APR C° 658/7.
- 1698.- Baltasar del Mazo es Jefe de Cerería desde 1698 hasta fin de mayo de 1702. Existe una equivocación respecto a esta fecha ya que en la nota siguiente se alude a Melchora Saavedra como viuda de Baltasar el 10 de marzo de 1702. APR C° 658/7.
- 1700.- Gaspar del Mazo, como conserje del Real Sitio de Aranjuez, y su yerno Fernando Torres de Guadalfaxara, como mayordomo, realizan el inventario de pinturas en el que se atribuyen los paisajes al discípulo de Mazo, Benito Manuel Agüero.
- 10-III-1702.- S.M., en Barcelona, concede a Melchora Saavedra, viuda de Baltasar, gajes y casa de su marido por tener tres hijos (dos por tomar estado) y muchos parientes. APR C° 658/7.
- 25-IX-1702.- Certificado de matrimonio de José Manuel del Mazo, hijo de Juan Antonio del Mazo, y Ana Carrillo. Parroquia de San Juan. López Navío, A.E.A., 1960, pp. 402-405.
- 12-V-1703.- Partida de matrimonio de Isabel, hija de Gaspar, con Pedro Pomar en S. Pedro el Real (29-IV-1703). APR C° 658/8.
- 1703.- Testamento de Gaspar en favor de su hija a quien deja Plaza y si no a su hijo José. Gaspar declara en el testamento: *"el dho. mi Padre de las montañas de Burgos cuyo nombre del lugar o Villa no me acuerdo y la dha. mi madre de la ciudad de Sevilla"*. Partida de defunción, en San Pedro; párroco, D. Alonso Gutiérrez. Nietos Alfonso y Francisco de Castro. APR C° 658/8.
- 1703-1704.- Pedro Cayo Pomar, tras el fallecimiento de su padre, solicita la plaza de ujier de Cámara. También solicita 40 fanegas de cebada para su caballo, al igual que hiciera su suegro Gaspar. El hijo de Pedro Cayo, será mozo de oficio de la cerería. A.P.R., Sec. Personal, C° 839/15 y 839/16.

- 1704.- Isabel del Mazo, hija de Gaspar, se casa con D. Pedro Pomar quien ocupará la plaza de Conserje de Aranjuez. Azcárate, *A.E.A.*, 1960, p. 384.
- 1712.- Isabel del Mazo, hija de Gaspar, queda viuda y "*pobre de solemnidad con crecida familia de hijos*" y se le autoriza a que ponga sustituto en la plaza de Conserje de Aranjuez percibiendo ella el salario. Elige a su hermano José, nombrado por el padre en el testamento sustituto y que fue Conserje de Aranjuez, y Mozo de oficio supernumerario de la guardajoya. APR C°658/9; Azcárate.
- 8-VI-1801.- Pedro Pablo Pomar, Intendente del Consejo de la Guerra en la Suprema Junta de Caballería eleva un informe sobre el deterioro del ganado caballar y vacuno. C° 1560/45.

## Catálogo

### Temas religiosos

- 1.- "El Niño Jesús, San Juan y unos ángeles con un festón de flores y frutas". 1,04 x 1,04. Inventario de Francisca Pacheco, 1653. Sin moldura.

De formato cuadrado (Vara y cuarta en cuadro). En el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso se conserva un cuadro, atribuido a Adriaen van Utrecht (Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, N° Inventario 10025558), que viene a coincidir en tema con la obra aquí recogida. Ello nos permite tener una idea aproximada de como podía ser la composición; también hay que pensar que, al realizar Mazo copias de Rubens y otros flamencos, el estilo no tiene porqué diferir mucho del de esta Escuela. Al aparecer sin moldura en la tasación de bienes, se corrobora la hipótesis de que sea obra del pintor.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 56.

- 2.- "El sepulcro de Cristo". 1,67 x 1,67. Inventario de Francisca Pacheco, 1653. Sin moldura.

Formato cuadrado (Dos varas en cuadro). Podría tratarse de una copia de Tiziano, aunque no se especifica. El hecho de que se cite en la testamentaria de Francisca Velázquez y de que aparezca sin marco, corrobora la hipótesis de que estos temas son todos de Mazo. Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 55.

- 3.- "El Santo Sepulcro". Dos varas y media (2,08 ms.). Inventario de Francisca Pacheco, 1653. Sin moldura.

Igual que el anterior. Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 66.

- 4.- "Nuestra Señora". Una vara de alto (0,83 cms.). Inventario de Francisca Pacheco, 1653. Sin moldura.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 58.

- 5.- "San Francisco de Asís". Media vara de alto (0,41 cms.). Inventario de Francisca Pacheco, 1653. Sin moldura.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524.

- 6.- "San Juan Evangelista". 1,25 x 0,83. (Vara y media de alto y vara de ancho). Inventario de Francisca Pacheco, 1653. Sin moldura.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 523, nº 7.

7.-(?) "San Fausto, labrador". Colección particular, Madrid.

La postura del santo recuerda la del "Esopo" de Velázquez en el Museo del Prado; los fondos, los de la Sierra de Guadarrama que pintara el sevillano. A pesar de lo "velazqueño" del estilo, no podemos asegurar la atribución a este artista.

BIBLIOGRAFÍA: Camón Aznar, 1964, I, p. 420; Catálogo Exposición "Velázquez", 1990, Museo del Prado, p. 303.

(Lám. 3.7)

### Retratos

8.- "Retrato de Felipe IV". L. 0,64 x 0,537. National Gallery, Londres, nº 745.

Vestido de negro lleva cadena de oro con toisón, botones dorados en el traje, así como bordados en las mangas. La limpieza realizada en 1646-47 llevó a McLaren a decir que, si bien la cabeza es de Velázquez, el vestido y la cadena son de un ayudante. López-Rey, basándose en el retrato del Monarca que aparece al fondo del cuadro de "La familia de Mazo" en Viena, considera que es de Mazo. Cronológicamente también coincide. El estilo es un punto más suelto que el del maestro pero en la misma línea. El toque minucioso de los adornos del vestido o de la cadena del toisón se repiten en todos los cuadros que hemos recogido aquí.

Existen múltiples versiones en distintos museos del mundo: (8a) Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra (0,665 x 0,56) considerada la de mejor calidad; (8b) Art Museum de Cincinnati desde 1927, nº 1927.425 (0,607 x 0,51; Pantorba, 1955, nº 177; López-Rey, 1963, nº 276); (8c) Turín (0,42 x 0,33; nº 240) desde 1834; (8d) Museo de Historia de Viena, nº 607, obra identificada con la que envió el propio rey -febrero de 1663- al archiduque Leopoldo Guillermo (0,47 x 0,37; Allende-Salazar, 1925, p. 202); inventariado desde 1663 en el castillo de Ambras y hoy en Viena, Pantorba, López-Rey y otros lo atribuyen a un discípulo de Velázquez. Otra versión (8e) se encuentra en el Museo del Ermitage, Leningrado (0,641 x 0,537 nº 1219 López-Rey, 1963, nº 274; Kemeheob, 1977, p. 88 la consideran de un discípulo de Velázquez). (8f) Otra en Glasgow desde 1905 Glasgow Art Gallery and Museum, nº 1116; (L. 0,7 x 0,54; López-Rey, nº 269).

En Madrid, la versión (8g) de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (0,67 x 0,55) que está acompañado de un busto de la reina Mariana que recogemos más abajo y la del Instituto Valencia de Don Juan (8h) (0,93 x 0,54, nº 17), para López-Rey (nº 275) de mediocre calidad pero muy próxima a las recogidas aquí.

PROCEDENCIA: En 1862 pertenecía a los Demidoff, de Florencia y en 1865 llegó a la National Gallery. La colección fue empezada por el padre lo que hace probable que el cuadro saliera de España tras la Guerra de la Independencia, aunque no en el equipaje del rey José. Estaba allí entre 1862 y 1864 (Vendido en París por Emmanuel Sano a la National Gallery, en junio de 1865, en unión de un paisaje de Ruyssdael, por 1.200 libras).

BIBLIOGRAFÍA: Curtis, 1883, p. 123; Mayer, 1936, p. 247; McLaren, 1952; Pantorba, 1955, p. 113; López-Rey, 1963, p. 273; Camón Aznar, 1964, p. 795; Bardi, 1969, 115-D; Gudiol, 1973, p. 163; Gállego en Madrid, 1990, nº 77, pp. 442-5.

EXPOSICIONES: "Velázquez", Madrid, 1990, nº 77, pp. 442-5.

(Lám. 3.8)

9.- "Retrato de Felipe IV" (Fragmento). L. 0,405 x 0,325. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Posible fragmento de un cuadro mayor. Está añadido por todos los laterales. La cabeza es igual a la de la National Gallery y el resto que recogemos en el presente catálogo.

PROCEDENCIA: Adquirida en París al Príncipe Ceremetieff, fugitivo de Moscú.

BIBLIOGRAFÍA: Bardi, 1982, p. 106, nº 115.

(Lám. 3.9)

10.- "Felipe IV en actitud orante". L. 0,53 x 0,415. Palacio de Los Austrias, Monasterio de El Escorial, nº 10014296.

Forma pareja con otro de la Reina Mariana. Retrato del Rey Felipe IV arrodillado ante un reclinatorio cubierto de terciopelo rojo, encima de éste un libro, a la izquierda un cortinaje rojo y a la derecha una columna. El rey viste de negro, cuello y puños blancos. El toisón le cuelga de una gruesa cadena de oro; también lleva espada. La cabeza coincide con las anteriores. La decoración del traje y de las telas, a base de ligeros toques, también aparece en los otros retratos estudiados. Dado que Mazo fue experto en figurillas de poco tamaño puede ser éste uno de los primeros retratos que se realizaron de la Pareja Real. Por la edad de la Reina en el cuadro que forma pareja, se puede fechar hacia 1650.

Atribuido a Antonio Arias en el inventario del Patrimonio Nacional.

BIBLIOGRAFÍA: Varía Velazqueña, II, 1960, lám. 203 como Carreño.

(Lám. 3.10)

11.- "Retrato de Felipe IV". Inventario de Francisca Velázquez, 1953. Vara de alto y tres cuartas de ancho (0,83 x 0,6). Moldura negra.

Recogido en la tasación de bienes de Francisca Velázquez realizado tras su fallecimiento; formando pareja con uno de la reina Mariana: "*Dos retratos de los Reyes Felipe IV y Doña Mariana de Austria*". Existe una diferencia entre el inventario de bienes y tasación. En el primero, aparece especificado que son de medio cuerpo. Las dimensiones vienen a coincidir con el de la National Gallery y es muy interesante ya que nos indica que Mazo realizaba este tipo de retratos incluso antes del fallecimiento de Velázquez y en fecha relativamente temprana. Aunque aparezca con moldura, lo consideramos de Mazo ya que, al tratarse de un retrato Real, podía tener marco como símbolo de respeto.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 53.

12. "Felipe IV a caballo". Dos cuartas y media de largo por media vara de ancho (0,61 x 0,41). Dña. Francisca de Alarejos.

Original de Juan Bautista del Mazo tasado en 60r. Caudal de bienes que aportó al matrimonio Dña. Francisca de Alarejos, 16 agosto 1745. Existen múltiples versiones del retrato ecuestre de Felipe IV del Museo del Prado y, posiblemente, nos encontremos ante un cuadro preparatorio para una de ellas, de ahí que las dimensiones no coincidan (Ver López-Rey, 1963, nº 187-197). Por otra parte, en el inventario de bienes realizado tras el fallecimiento de Francisca Velázquez, aparecen registradas dos pinturas de dos caballos que

bien pudieron servir de modelo para estos retratos ecuestres (Ver Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 59 y 60).

Pita Andrade presentó un retrato ecuestre de Felipe IV en las colecciones de D. Gaspar Méndez de Haro (1651) que pudo ser realizado por Mazo en colaboración con su suegro: *"un lienço grande del Rey Nuestro Señor, en un cava/llo castaño y su Magestad armado con / bastón en la mano y el sombrero pues/to y en el aire unas mugeres que lleva/ la esfera sobre su caveça y detrás del ca/vallo un yndio que lleva en las manos / la çelada"*. Sigue un trozo tachado que dice: *"el cava/llo y cuerpo del Rey/ y mugeres de la ma/no de Juan Baptista el / Maço y la cara del / rey de Velásquez"*. A continuación sin tachar: *"copia de Rubens / y la caveça de Diego Velásquez de quatro / baras de cayda y tres de ancho con su marco / negro"*. (Pita Andrade, A.E.A., 1952, p. 228). Posiblemente nos encontremos ante un cuadro realizado entre Velázquez y Martínez del Mazo al cual se le quiso atribuir una mayor categoría por lo que pasó a ser considerado de mano de Velázquez y Rubens. De cualquier manera, nos confirma la colaboración entre ellos y, por tanto, la imposibilidad de dictaminar autorías.

BIBLIOGRAFÍA: Agulló Cobo, 1981, p. 232 (AHP Prot 16644 fol. 390-391).

### 13.- "Retrato ecuestre de Felipe IV". L. 1,26 x 0,91. Galería Pitti, Florencia, nº 243.

El retrato es idéntico al de mayor tamaño pintado por Velázquez del Museo del Prado (nº 1178) pero sin los laterales añadidos en éste. Para Camón Aznar es un boceto de Velázquez para la realización de la estatua de Pietro Tacca. Esta misma opinión la comparten Justi y Mayer. Sería lógico que, el boceto enviado a Tacca hubiera sido realizado por el discípulo utilizando como modelo, el cuadro original. Para López-Rey se trata de una copia de taller.

Estilísticamente coincide con el retrato ecuestre de Olivares en Munich donde también falta ese toque tan especial de Velázquez que produce como brillos en la superficie, mientras que éste es mucho más mate, prueba de inferioridad técnica.

BIBLIOGRAFÍA: López-Rey, 1963, nº 190; Gállego en Madrid, 1990, p. 233.

(Lám. 3.13)

### 14.- "Retrato de Mariana de Austria".

Lázaro Díaz del Valle, contemporáneo del artista, es el primer tratadista que menciona este retrato; de su testimonio se hará eco Palomino posteriormente. Nos dice Díaz del Valle: *"Es general en el arte de la pintura: ha hecho retratos de los Reyes N.S. con excelencia y en particular hizo uno de la Reina Doña Maria Ana de Austria con tan gran acierto que aumentó la buena opinión que tenía, por qe. un día de Corpus Christi se vio uno de su mano en la puerta de Guadalajara tan al natural que causó admiración a todos, tanto por ser de los primeros que se vieron de S.M. en esta corte como por ser maravilla de pincel"*. Posiblemente se trate de la versión de cuerpo entero que recogemos más abajo y que se encuentra en el Museo del Louvre. Dado que Velázquez estaba en Italia cuando llegó la Soberana, Mazo sería el encargado de los primeros retratos oficiales para pasar a encargarse de todos una vez llegado su suegro.

BIBLIOGRAFÍA: Díaz del Valle, ed. S. Cantón, 1933, p. 374; Palomino, ed. 1988, p. 309-10.

**15.- "Retrato de Mariana de Austria en actitud orante".** L. 0,53 x 0,415. Palacio de los Austrias. Monasterio de El Escorial, nº 10014297.

Formando pareja con el "Retrato de Felipe IV en actitud orante" recogido más arriba. La reina aparece de cuerpo entero, de rodillas, en actitud orante; detrás una columna clásica y cortinaje rojo. Uno de los primeros retratos de Mariana de Austria en España, donde llegó para contraer matrimonio con Felipe IV el 7 de octubre de 1649. La fecha mencionada nos permite situar el cuadro hacia 1650, año en el que Velázquez se encuentra en Italia. Estilísticamente, la cabeza de la Reina viene a coincidir con otras que pintara Mazo, aunque de menor edad. El toque, muy minucioso, nos recuerda las figurillas de poco tamaño en las que Mazo era experto.

En el Inventario del Patrimonio Nacional, considerado obra de Antonio Arias copiando a Velázquez.

BIBLIOGRAFÍA: Varía Velazqueña, 1960, II, lám. 203 considerado como Carreño.

(Lám. 3.15)

**16.- "Retrato de la Reina Mariana de Austria".** Inventario de bienes de Francisca Velázquez, 1653. Con moldura negra.

Recogido en la tasación de bienes de Francisca Velázquez formando pareja con uno del Príncipe Baltasar Carlos, tal vez por las dimensiones: *"Dos retratos: uno de la reina Mariana y otro del Príncipe Baltasar Carlos"*. Se especifica que son de cuerpo entero. La existencia de este retrato en dicho inventario, nos facilita la atribución de retratos de esta reina a Mazo. El hecho de que aparezca con marco, puede ser debido a que se trata de un miembro de la Familia Real. Dada la fecha, ha de tratarse de uno de los primeros que se realizaron de esta reina.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 525, nº 64.

**17.- "Retrato de la Reina Mariana de Austria".** L. 2,09 x 1,25. Museo del Louvre, París (R.F. 1941-31).

Frente al retrato arriba recogido de la Reina orante, de carácter privado, aquí Doña Mariana se nos presenta en un retrato oficial. Su cabello natural ha sido sustituido por la peluca con la que, a partir de este momento, va a aparecer en todos los retratos hasta que se quede viuda, lo que la hará ser representada con las tocas características del final de su vida. Retratada con los símbolos de su posición -silla, reloj, cortinaje-. (Ver Gállego: "Visión y símbolos..."). Posiblemente se trate del primer retrato que realizó Mazo de la Reina y que según cuentan Díaz del Valle y Palomino, fue expuesto en la puerta de Guadalajara un día de Corpus Christi (apud, Sánchez Cantón, 1932, p.374 y Palomino, ed. 1988, p. 310). Existen diferencias de pincel con el del Museo del Prado, el del Louvre está hecho a base de pinceladas más ligeras como si se tratase de un boceto y, a la vez, carece del toque de pincel tan característico del maestro que hace que las superficies brillen. Esta diferencia, que es la que se encuentra entre la manera de hacer de Mazo y Velázquez, el hecho de que Mazo pintara el primer retrato oficial de la soberana, al estar su suegro en Italia y que la cabeza del Prado se encuentre sobre una de Felipe IV, lo que nos está indicando un lienzo viejo (Garrido, 1992, pp. 527-537), nos lleva a pensar que sea éste el primer retrato oficial que se hizo de la Reina, cuyo pintor fue Martínez del Mazo, y el del Museo del Prado una copia posterior salida del pincel de Velázquez ya en su puesto, en Madrid, de Pintor de Cámara.

En este mismo sentido se pronuncia Sánchez Cantón al decir que el original es el de París y el de Madrid una copia. El resto de la crítica lo considera obra de Velázquez. Allende-Salazar y López-Rey de taller, aunque con participación de Velázquez.

Existe una versión (17a), de cuerpo entero, en el Kunsthistorisches Museum de Viena (L. 2,04 x 1,27; n° 6308) enviado al Archiduque Leopoldo Guillermo el 23 de febrero de 1653; para López-Rey es una obra del taller de Velázquez (n° 356). Otra (17b), con la figura limitada a tres cuartos (1,45 x 1,21) que, tras varios cambios de propietario pasó a los Marqueses de Dover, en Londres (h. 1890), y luego al Museo de Bellas Artes de Kansas City, n° 45-36 (1945) donde se halla expuesta como obra de Velázquez, aunque presenta ese modo de hacer característico del yerno.

PROCEDENCIA: Salvado del incendio del Alcázar, se le menciona en los inventarios de 1772 y 1774. Del Palacio del Buen Retiro, pasó a la Academia de San Fernando en 1816, después al Museo del Prado en 1827. Llegó a París en 1941 en un intercambio de obras entre el Prado y el Louvre.

BIBLIOGRAFÍA: Beruete, 1906, p. 103; Justi, 1922-3, II, p. 281; Allende-Salazar, 1925, pp. 207-282; Sánchez Cantón, "*Revista de la Universidad de Oviedo*", 1953; Bazin, 1979, p. 217; Bardi, 1982, p. 105, n° 110; Gállego, en Madrid, 1990, p. 412.

(Lám. 3.17)

**18.- "Doña Mariana de Austria, Reina de España".** L. 0,69 x 0,56. Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Lienzo en el que se repiten la cabeza y busto del retrato de la Reina Doña Mariana de Austria del Museo del Louvre. Incluido por Allende-Salazar entre las obras del taller y copias de los originales de Velázquez.

Otra versión (18a) en el Metropolitan Museum of Art de la ciudad de Nueva York desde 1889 (L. 0,819 x 1,003; n° 89.15.18); para López-Rey copia del taller de Velázquez (n° 360)

PROCEDENCIA: Perteneció a la colección de Mrs. Lyne Stephens, de Londres; figuró luego en la venta celebrada el 9 de mayo de 1895, siendo adquirido por Sir George Drummond, de Montreal. Vendido de nuevo en Londres al finalizar el mes de junio de 1919, fue adquirido por Calourte Goulbenkian, quien lo donó al Museo de Lisboa.

BIBLIOGRAFÍA: Von Loga, 1914, n° 188; Allende-Salazar, 1925, n° 209; Mayer, 1936, n° 487; Pantorba, 1955, n° 109; López-Rey, 1963, n° 361.

EXPOSICIONES: Madrid, 1960, n° 74, p. 76.

(Lám. 3.18)

**19.- ¿Colaboración con Velázquez? "Retrato de la Reina Mariana de Austria".** L. 0,685 x 0,584. New York Historical Society.

Versión de busto del retrato del Louvre. Obra de gran calidad en la que se ven pinceladas características del estilo de Velázquez, de ahí que apuntemos la posibilidad de que hubiera sido pintada por Mazo pero con toques del maestro.

PROCEDENCIA: Adquirida por R.W. Meade, quien fue Agente de la Marina de los EE.UU. en Cádiz en 1805-16; pasó a la Bryan Gallery y, posteriormente, a la New York Historical Society.

BIBLIOGRAFÍA: López-Rey, 1963, n° 367.

**20.- "Mariana de Austria".** L. 1,44 x 1,11. Ringling Museum, Sarasota, Florida.



La siguiente versión, en el tiempo, de los retratos oficiales de Mariana de Austria, aquí aparece de tres cuartos, a partir de este momento, sólo se conservan versiones de medio cuerpo. Existen unas pequeñas diferencias que nos permiten agrupar los retratos: la Reina aparenta mayor edad que en el retrato del Louvre; en éste, el pelo aparece cortado de forma perpendicular a la cabeza, mientras que aquí desciende suavemente siguiendo la línea de los hombros. El vestido es similar al de las versiones anteriores y el resto de la composición idéntica.

La cabeza está sacada del boceto que hiciera Velázquez (Dallas, Meadows Museum, 0,465 x 0,43) y que sirvió, sin duda, para todos estos retratos de Mazo, tanto de tres cuartos, caso del presente, como de medio cuerpo que siguen.

Mayer lo considera de Mazo. Posiblemente haya sido de mayores dimensiones en otros tiempos. Existe una versión (20a) en el Metropolitan de Nueva York algo más pequeña (0,82 x 1,00); desde 1889.

PROCEDENCIA: Cedida por Fernando VII a M. López Cepero, de Sevilla, a cambio de dos Zurbarán (Prado, 1236 y 1237) y, tras diversos cambios de propietario, llegada al Ringling.

BIBLIOGRAFÍA: Mayer, 1947, pp. 444-449; Salas, 1950, pp. 229-234; Bardi, 1982, p. 105, nº 110.

(Lám. 3.20)

21.- "Retrato de Doña Mariana de Austria". Inventario de bienes de Francisca Velázquez, 1653. Vara de alto y tres cuartos de ancho (0,83 x 0,6). Moldura negra.

En la tasación de los bienes de Francisca Velázquez realizada en 1655, se enuncia formando pareja con uno del rey Felipe IV: "*Dos retratos de los Reyes Felipe IV y Doña Mariana de Austria*". Existe una diferencia entre el inventario de bienes y tasación. En el primero, aparece especificado que son de medio cuerpo. Podría tratarse de cualquiera de los que enunciamos a continuación. Consideramos que es de su mano, aunque tenga marco debido a que, en este caso, podía tratarse de un gesto de respeto por ser persona Real.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524.

22.- "Retrato de la Reina Mariana de Austria". L. 0,66 x 0,535. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Retrato de busto que viene a coincidir con el de tres cuartos de Sarasota. El estilo es el de esta etapa de Martínez del Mazo caracterizado por una pincelada incorpórea. Para López-Rey es un buen trabajo de taller que viene a coincidir con el de la Colección Thyssen. Formando pareja con el de Felipe IV recogido más arriba.

Existen numerosas versiones de este retrato en distintos museos del mundo, algunos formando pareja con otros retratos de Felipe IV, los cuales hemos mencionado más arriba: Una versión en posesión de Sir Cuthbert Quilter, Guildhall Ex. (nº 134; Beruete, 1909, p. 95); otra en la Gemäldegalerie, Viena (0,435 x 0,535; Allende-Salazar, 1925, p. 258); en el Museo Romántico de Madrid (0,51 x 0,47; Pantorba, 1955, p. 238);

PROCEDENCIA: En la Academia desde 1824, aproximadamente.

BIBLIOGRAFÍA: Pantorba, 1955, p. 238; López-Rey, 1963, nº 368.

(Lám. 3.22)

23.- "Retrato de la Reina Mariana de Austria". L. 0,66 x 0,56. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, nº 435.

Dado a conocer por Curtis, se ha llegado a emitir la hipótesis de que serviría de estudio preparatorio para el que aparece en "Las Meninas".

Ha sufrido una restauración excesiva en fecha desconocida y se encuentra, en consecuencia, ligeramente deformado en la esquina y lado derecho.

PROCEDENCIA: Venta E.G. Paris, hôtel Drouot, 20 avril 1876, lot. 38. Vente G. Mailand, Paris, hôtel Drouot, 2-3 mai 1881, lot. 131; Walter de Zoete. Vente W. de Zoete, Londres, Christie's 5 avril 1935, lot. 149; Londres, Tomás Harris Ltd; Lugano-Castagnola, Villa Favorita, Fund, Château de Rohoncz (Barón Henry Thyssen-Bornemisza) nº 435.

BIBLIOGRAFÍA: Curtis, 1883, nº 243d; Mayer 1936, nº 501; López-Rey, 1963, nº 365; Bardi, 1969, nº 118; Gudiol, 1973, nº 162; Madrid, 1990, p. 416; Garrido Pérez, 1990, pp. 592-601; Pita Andrade y Borobia Guerrero, 1992, nº 416, p. 586; López-Rey, 1996, II, nº 126, p. 314.

(Lám. 3.23)

24.- "Retrato de la Reina Mariana de Austria, con tocas de viuda". L. 1,97 x 1,46. Firmado: "Señora. Juan Bap.ta de Mazo. 1666" aunque dañada y borrada. National Gallery, Londres.

En el ángulo inferior izquierdo del lienzo la inscripción, al parecer del siglo XVII: *LA REINA N<sup>a</sup> S. D<sup>a</sup> MARIANA D. AUSTRIA MADRE D EL REI D<sup>o</sup> CARLOS q. D.D. GOZA*".

La reina, vestida con tocas de viuda, está sentada en un sillón de terciopelo, bajo una cortina de brocado, con un perrillo a su izquierda y un memorial en la mano. Al fondo, tras una puerta, se ve la Pieza Ochavada del Alcázar de Madrid, decorada con las esculturas de bronce de los Planetas de Jacques Jonghelinck. Los responsables últimos de esta decoración fueron Velázquez y Mazo. También aparece, en dicha estancia, el rey niño Carlos II quien, cogido con andadores por una dueña, es atendido por una dama que le ofrece un búcaro. Detrás se ve una carroza pequeña que bien podía ser utilizada para transportar al Monarca, una dueña y dos enanos.

Estilísticamente, coincide con la pincelada incorpórea y aterciopelada de esta etapa de Mazo. Cierta imprecisión en la perspectiva que podría ser debida a una posible colaboración del taller. Con gran probabilidad sean los primeros retratos oficiales de Mariana como Reina Gobernadora. De aquí se derivan los retratos de Carreño, posteriores a 1669 pero, mientras que Mazo acentúa el papel de viuda, Carreño hace mayor hincapié en el de Regente.

PROCEDENCIA: En la Colección del Earl of Carlisle, 1848. Donado por Rosalind, Countess of Carlisle en 1913.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, 1724, III, p. 372; Curtis, 1883, p. 318; Moreno Villa, 1939, pp. 66-7; Lafuente Ferrari, 1943, Cat. Apéndice, letra N; Mayer, 1947, pp. 444-449; Gaya Nuño, 1958, nº 11728; McLaren, National Gall. Cat. The Spanish School, 1952, pp. 27-29, nº 2926; Bottineau, *The Burlington Magazine*, 1955, pp. 114-116; ídem, LX, 1959, *Bulletin Hispanique*, pp. 30-61; Gaya Nuño, 1960, p. 478; Harris, *A.E.A.*, 1960, p. 119; N. McLaren, 1970, p. 52; Angulo, 1971, p. 186; Mestre Fiol, 1977, p. 154; E. Harris, 1982, p. 182; J. Brown, 1990, p. 226-28; Ayala Mallory, 1991, nº 11; Pérez Sánchez, 1992, p. 236; ídem, 1986, p. 325.

EXPOSICIONES: Expuesto en la Royal Academy, Londres 1890 (nº 129) y 1921 (nº 91). "Velázquez y lo velazqueño", 1960, Madrid, nº 135 p. 114; Madrid, "El Real Alcázar de Madrid", 1994, p. 404, il.

(Lám. 3. 24)

25.- "Retrato de la Reina Mariana de Austria, con tocas de viuda". L. 1,98 x 1,50. Firmado: "Señora Iu Bap. del Mazo". Museo Casa del Greco, Toledo.

El lienzo es repetición fiel, de calidad notable del retrato conservado en la National Gallery de Londres, firmado también y fechado en 1666.

Existen diferencias con el de Londres; mientras que Carlos II, en el de la National aparece con el pelo recogido en un moño, en el de Toledo está con el pelo suelto en melena. La reina, en el de Londres, lleva un anillo en el anular izquierdo y en el pulgar derecho, mientras que aparece sin ninguno en el de Toledo. Nos volvemos a encontrar con la pincelada aterciopelada y escasamente corpórea de esta época así como con las imprecisiones de perspectiva y dibujo (suelo, perro), las cuales podrían deberse también a una posible participación del taller.

PROCEDENCIA: En 1877 pertenecía a Valentín Carderera que lo describe en su "Catálogo". Antes de 1883, Curtis lo vio en poder del Duque de Villahermosa, aunque es preciso recordar que la colección Carderera se albergaba en el Palacio de Villahermosa y quizás Curtis no distinguiese entre ambos. Pasó por el comercio de Nueva York a comienzos de siglo hasta que fue adquirido por Archer Huntington quien lo donó a la Casa de El Greco en 1913. Nunca perteneció al Marqués de la Vega-Inclán, como se indica en el Catálogo de la National Gallery londinense (1970).

BIBLIOGRAFÍA: Carderera, 1877, p. 37, nº 101; Curtis, 1883, p. 319; Tormo h. 1930, p. 18; Lozoya, 1945, p. 103; Mayer, 1947, pp. 444-449; Gaya Nuño, 1960, p. 478; M<sup>a</sup> E. Gómez Moreno, 1968, p. 68, nº 54; McLaren, 1970, p. 52; Angulo, 1971, p. 209; Camón Aznar, 1977, p. 236; Pérez Sánchez, en Madrid 1986, p. 325, nº 151; id. 1992, p. 236.

EXPOSICIONES: Madrid, 1986, "Carreño, Rizzi, Herrera ...", p. 325, nº 151; Madrid, 1994, Academia de Bellas Artes.

(Lám. 3.25)

26.- "Marilana de Austria, con tocas de viuda". L. 1,35 x 1,037. Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, nº 63.0397. Firmado en el papel que sujeta la Reina: "*Señ ra/ .../ Mazo*".

El cuadro presenta un añadido de una banda en la zona superior. También se aprecia un arrepentimiento, consistente en una cortina en la esquina superior izquierda. Se trata de una versión reducida del cuadro de la National Gallery de Londres.

PROCEDENCIA: Colección de Sir J. Charles Robinson; Sir Francis Cook; vendido en 1958 (Sotheby's, 25 de junio, lote 45); Christie's, Londres, el 24-V-1963, nº 96.

BIBLIOGRAFÍA: Cook, 1915, III, 146, nº 508, il.; McLaren, Catalogue "The Spanish School", National Gallery, 1970, p. 53; Pérez Sánchez, 1986, p. 325.

EXPOSICIONES: Corpus Christi, Texas, 1979, pp. 71-2, nº 6, il.

(Lám. 3.26)

27.- "Retrato de Carlos II, niño".

Palomino nos dice que Mazo pintó a Carlos II en su minoría de edad. Carlos II, hijo de Felipe IV y Doña Mariana, nació el 6 de noviembre de 1661 y falleció el 1 de noviembre de 1700. Mazo falleció el 10 de febrero de 1667 con lo cual hubo de retratar al Monarca en más de una ocasión.

Se conserva, en el Museo de Viena, un "Retrato de Carlos II, a los cuatro años de edad". Por factura puede tratarse de una obra de Mazo así como por edad (Varia Velazqueña, 1960, II, lám. 163). En el Salón de Reyes de El Monasterio de El Escorial se conserva un retrato de este monarca considerado copia de Carreño ("Retrato del Rey Don Carlos, niño". L. 2,00 x 1,098, nº 10014152) que estilísticamente es muy parecido a los retratos de la Reina Mariana de la National Gallery y de la Casa de El Greco en Toledo, sin embargo, el Rey

aparenta tener unos siete u ocho años de edad lo que hace imposible que haya sido retratado por Mazo quien no vivió lo suficiente para ver cumplir a Carlos II los dos años.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed 1988, p. 311.

(Lám. 3.27)

**28.- "Retrato de Carlos II". L. 1,18 x 1,09. Colección Louis-Phillipe (1838-1848).**

Podría tratarse del retrato que menciona Palomino aunque Baticle señala sus dudas.

FUENTES MANUSCRITAS: 1838 (20.9) archivos del Louvre, París. 1DD 122. Inv. Gal. de la Escuela Española.

FUENTES HISTÓRICAS: 1838 G.L.P., París, nº 133 (1), nº 137 (4); 1853 (7.5). Venta L.P., Londres, nº 137. Adquirido por Wells en 10 libras.

BIBLIOGRAFÍA: Curtis, 1883, p. 319; Baticle J. et Cristina Marinas, París, 1981, p. 103.

**29.- "Retrato del Príncipe Baltasar Carlos". Inventario de bienes de Francisca Velázquez, 1653. Con moldura dorada y negra.**

En la tasación de pinturas de Francisca Velázquez. De cuerpo entero y enunciado en el inventario a la vez que el retrato de la reina Mariana: "*Dos retratos: uno de la reina Mariana y otro del Príncipe Baltasar Carlos*". La existencia de estos retratos en casa del pintor, nos confirma el hecho de que Mazo pintase retratos de la Familia Real y, más concretamente, del Príncipe Baltasar Carlos de quien se consideró pintor de Cámara desde 1643 hasta el fallecimiento de aquél en 1646. Posiblemente aparezca con marco por tratarse de persona Real.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 525, nº 65.

**30.- "Retrato del Príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV". L. 2,09 x 1,44. 1645, 1645. Museo del Prado, Madrid, nº 1221. En el fondo a la derecha, en alto: "Pº D. BALTASAR ETATE SUAE XVI".**

El Príncipe, vestido de negro con una cadena larga de oro de la que cuelga el toisón y espada al cinto, sujeta, con su mano derecha el sombrero y un guante mientras que la izquierda la apoya sobre un sillón oculto, en parte, por una cortina carmesí. Hasta 1920 figuró en el Catálogo del Museo del Prado como Velázquez con dudas; Beruete, padre, lo consideraba uno de los mejores retratos de Mazo.

Para Urrea puede decirse que continúa la serie de retratos en negro, iniciada por Velázquez con los de Felipe IV y el Infante Don Carlos.

Nos encontramos con la pincelada aterciopelada de Mazo. Los toques de pincel de la cadena y toisón recuerdan a los de los adornos en los retratos Felipe IV recogidos más arriba. La cabeza es similar a la del retrato del mismo niño de Regio Emilia, que hemos recogido como Alonso Cano, de lo que deducimos que una está sacada de otra. Muy velazqueño el detalle del guante sujeto con la mano, aunque sin alcanzar la calidad del maestro. Cierta imprecisión de dibujo en la mano que sujeta el guante y el sombrero, en el guante y en las piernas, excesivamente largas.

Una versión (30a), procedente de la colección del Rey Gustavo V de Suecia, fue vendida en Sotheby's de Londres el 9-III-83. Considerada del círculo de Velázquez, coincide con la presente aunque de menores dimensiones (2,04 x 1,04).

PROCEDENCIA: CC.RR., estuvo en el Buen Retiro y, desde 1816 a 1827, en la Academia de San Fernando. En el Prado: Catálogos 1854-58, nº 1115; 1872-1907, nº 1083; 1910-85, nº 1221.

BIBLIOGRAFÍA: Beruete, 1909, pp. 87-9; Dick, 1910, p. 7; Mayer, 1947, pp. 444-449; Du Gue Trapier 1948, p. 274; Pantorba, 1955, pp. 228-232; Gaya Nuño, 1960, p. 478; López-Rey, 1963, p. 232, nº 324; Lafuente Ferrari, 1969, p. 225; Camón Aznar, 1977, p. 354; Urrea, en Toledo, 1995, p. 68.

EXPOSICIONES: México, 1978, nº 59; Munich-Viena, 1982, nº 42; Madrid, 1983-84, nº 53, p. 163; Oviedo, 1988, nº 7, p. 46; Toledo, 1995, nº 18, p. 68  
(Lám. 3.30)

**31.- (?) "La Infanta Margarita". L. 1,15 X 0,91. Excmos. Sres. Duques de Alba, Madrid.**

Es un retrato que repite el de Viena (Kunsthistorisches Museum, nº 321) aunque con variantes en la pincelada y la omisión del precioso florero. La Infanta aparece de pie, sobre una alfombra y apoya su mano sobre la mesa cubierta por un tapete verde. La mano izquierda sujeta un abanico; el traje, sin guardainfante, es de tela asalmonada bordada en plata, con cuello y puños de encaje negro. Lleva una gargantilla dorada con un gran joyel sujeto en el pecho, mucho más grande que el de la versión vienesa, y una cadena que le cruza en forma de bandolera. Las dos muñecas se adornan con sendas pulseras con lazos del mismo color que los que aparecen en el vestido y rodeando el joyel.

Fue expuesto en el Museo del Prado en 1942 y la crítica se encuentra muy dividida sobre su autoría. El estilo, viene a coincidir con esta etapa de Mazo, de hacia 1653, un punto más suelto que el de su suegro pero sin alcanzar su pincelada brillante. El hecho de que en este año se encuentren retratos de otros miembros de la Familia Real en la casa de Mazo -ver Cherry, A.E.A., 1990, p. 525 y ss.- nos hace pensar que él mismo se encargaría de los retratos, algunos réplicas y otros originales, de la Infanta.

PROCEDENCIA: En la Casa de Alba, al menos desde 1796.

BIBLIOGRAFÍA: Curtis, 1883, p. 254; Mayer, 1936, p. 522; Pantorba, 1955, nº 111(b); López-Rey, 1963, nº 395; Gudiol, 1973, p. 153; Gállego en Madrid, 1990, p. 434, nº 75.

EXPOSICIONES: Madrid, 1990, p. 434, nº 75.

(Lám. 3.31)

**32.- ¿Colaboración con Velázquez? "Margarita de Austria". L. 0,70 x 0,59. 1654-1655? Museo del Louvre, París.**

La Infanta se nos presenta de tres cuartos, con algo más de edad que en el retrato precedente y con melena. Aquí su mano derecha la apoya en un sillón mientras que con la izquierda sujeta el abanico. Justo considera tan sólo la ayuda de Mazo; López-Rey lo considera retrato de taller. En realidad podríamos hablar de colaboración ya que si bien es verdad que el retrato coincide con lo que consideramos era la pintura de Mazo, existen unas pinceladas tanto en las mangas como en las cadenas de oro que lleva la Infanta que muestran, irrefutablemente, el toque del maestro.

El cuadro presentaba una inscripción en la parte superior (*LINFANTE. MARGVERITE*) que fue eliminada en el curso de la restauración de 1959.

BIBLIOGRAFÍA: Justi, 1953, p. 686; López-Rey, 1963, nº 398.

(Lám. 3.32)

**33.- "Infanta Margarita con guardainfantes verde". L. 1,21 x 1,07. h. 1660. Szépművészeti Museum, Budapest, nº 6708.**

La Infanta Margarita está retratada con vestido verde y, probablemente, a la edad de nueve años. Los lazos y pendientes son del mismo color, en su mano izquierda sujeta unos manguitos de visón mientras que la derecha, enguantada sujeta el otro guante lo que recuerda otros retratos de la Familia Real con postura similar (Retratos del Infante Don Carlos de Velázquez y del Príncipe Baltasar Carlos de Mazo, ambos en el Museo del Prado).

El retrato de Budapest se conservó en las colecciones de la corte austríaca a lo largo de varios siglos. Es muy probable que en el siglo XVIII se recortaran sus esquinas en forma de medallón y que, en Viena, fuese considerado como obra de Velázquez. Pensaron que era el cuadro que, según Palomino, fue enviado a Viena junto con el retrato del Infante Felipe Próspero. La descripción del tratadista encaja con lo representado en el fondo del lienzo: *"a la mano derecha está sobre un bufetillo un reloj de ébano, con figuras y animales de bronce y con muy garbosa forma; en medio tiene un círculo, donde está pintado el carro del Sol; y en el mismo círculo hay otro pequeño, en el cual están compartidas las Horas"*. Pero en 1923 se encontró el cuadro de "La Infanta vestida de azul" (nº 2130) en uno de los depósitos del Hofburg vienés. En virtud del Tratado de Venecia, el cuadro pasó a Budapest. Ambos cuadros coinciden, variando sólo el color del vestido.

Justi fue el primero que atribuyó la obra a Mazo, aunque en los inventarios se tiene como obra de Velázquez y también de Carreño. López-Rey lo considera posible obra de Mazo; Gudiol lo cataloga como obra de Mazo.

El estudio radiográfico ha resultado de gran interés, pues ha revelado que en el fondo, bajo la figura de la Infanta hay otra, también de cuerpo entero, pintada tres o cuatro años antes. El hecho de que esto mismo ocurra en otros cuadros, nos está indicando un procedimiento concreto a la hora de componer los retratos el cual pudo ser común a todo el taller y consistente en utilizar, como modelos, cabezas hechas con anterioridad, llevadas a otro lienzo, sobre las que se hacían las modificaciones oportunas según las variaciones de edad o moda.

PROCEDENCIA: Corte vienesa y por acuerdo del Convenio de Viena, Austria traspasó a Hungría en 1932.

BIBLIOGRAFÍA: Stirling, 1856, p. 145; Curtis, 1883, p. 99; Cruzada Villaamil, 1885, p. 315; Armstrong, 1898, p. 150; Beruete, 1898, p. 150; Frimmel, 1898, p. 447; Justi, 1903, II, p. 256; Beruete, 1909, pp. 121-2; Gensel, 1908, p. 116; Loga, 1909, p. 179; Mayer, 1912, p. 344; id., 1922, p. 452; Glück, 1933, pp. 288-90; Mayer, 1936, p. 127, nº 535; Lafuente Ferrari, 1943, p. 32; López-Rey, 1963, nº 407; Camón Aznar, 1964, II, p. 885; Pantorba, 1964, p. 73; Garas-Genthon-Haraszti Takács, 1966, p. 38; Haraszti Takács, 1966, p. 64; Pigler, 1967, p. 130; Bardi, 1969, 123a; Gudiol, 1973, p. 287; Harris, 1982, p. 168; Haraszti Takács, 1984, nº 17; "Old Masters' Gallery", 1991, p. 56; Nyerges en Milán, 1993, nº 66; Nyerges en Madrid-Bilbao, 1996, p. 97, nº 25.

EXPOSICIONES: Budapest, 1933, nº 149; Budapest, 1934, nº 8; Budapest, 1965, nº 52; Leningrado, 1969, nº 15; Milán, 1993, nº 66; Madrid, 1996-7; Bilbao, 1997, nº 25.

(Lám. 3.33)

34.- "Retrato de la Emperatriz Margarita". 0,20, ovalado. 1686. Alcázar de Madrid. Hoy perdido.

Inventario del Alcázar 1686. Bóvedas del Ticiano nº 4669: *"Obalo de lámina, de una cuarta, de un retrato de la Emperatriz Margarita"*. También recogido en el inventario de 1695 (Pinturas desmontadas en las bóvedas de Ticiano, nº 5125). La existencia de esta lámina en las Colecciones Reales y en fecha relativamente temprana, nos concede una cierta seguridad a la hora de la atribución a Martínez del Mazo de determinados retratos de esta niña.

**35.- (?) "Retrato de la Infanta Margarita". L. 1,01 x 0,71. Colección privada.**

Aparece la Infanta de tres cuartos, vuelta hacia su izquierda. Vestida de negro. Detrás, fondo de cortinaje. Por la edad aparenta unos catorce años o, tal vez, algo más, edad que tenía cuando falleció su padre. Tal vez fue éste el motivo del retrato.

Se ha atribuido a Carreño de Miranda. Posiblemente de Mazo, aunque no se puede descartar la autoría de otros "velazqueños".

PROCEDENCIA: Colec. M. de Remisa y Moret. Vendido en Durán, 6-VII-1976, nº 76.

BIBLIOGRAFÍA: Baretini Fernández, 1972, p. 157.

(Lám. 3.35)

**36.- "Infante-Cardenal de caza". Dos varas de alto y una escasa de ancho (1,67 x 0,8). Palacio del Buen Retiro.**

En el inventario de 1747 del Palacio del Buen Retiro se recoge este cuadro: *"Infante Cardenal vestido en forma de cacería con su escopeta y un perro original del Mazo"*. Se encuentra junto con una cacería de jabalíes y copias según Rubens de Mazo. Nos viene a la memoria el que hizo su suegro, hoy en el Museo del Prado, (1,91 x 1,07; nº 1186), aunque, al decir original de Mazo puede que sea distinto, cuando menos es de menor tamaño.

**37.- (?) "Coronación del Príncipe Fernando III de Austria". 82" x 47,5" (2,08 x 1,20 ms.). En el comercio.**

En el inventario del Palacio del Buen Retiro de 1700 se recoge *"una pintura de tres varas y media de alto y dos varas y quarta de ancho con un retrato a caballo del señor Emperador Fernando tercero; con marco dorado y tallado"*. Las dimensiones (2,9 x 1,8 cms.) vienen a coincidir con el cuadro aquí recogido. En posible relación aunque en el inventario no se mencione autor.

PROCEDENCIA: Vendido en Parke Bernet Galleries, Nueva York, 28 de abril 1965 x 950\$ "A. and A.", vol. 9, nº 199 (1965), p. 177.

BIBLIOGRAFÍA: A.E.A., 1965, nº 144.

**38.- "Retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares". L. 1,28 x 1,14. Alte Pinakothek, Munich, nº 1794.**

Catalogado en el siglo XVIII como copia de un original de Van Dyck, tuvo luego como obra original de Gaspar de Crayer, hasta que Mündler, en 1865, la supuso pintada por Velázquez y, con tal motivo, trasladada al Museo de Munich. Desconocido el lienzo por Bürger, Curtis y Cruzada Villaamil, lo consideraba Justí original indiscutible de Velázquez, mientras que para Beruete no pasaba de ser una buena copia. Beruete y Moret, al comparar este lienzo con el de Velázquez del Museo del Prado, atribuía el de Munich a Mazo.

El retrato se basa en el del Metropolitan de Nueva York, más que en el del Prado ya que el caballo es blanco y aparece con los arneses amarillos; prescinde del paisaje del fondo. Técnicamente, recuerda el de Felipe IV que hemos recogido más arriba, donde falta el toque brillante del maestro. López-Rey identifica el retrato del Metropolitan Museum (L. 1,25 x

1.015. Fletcher Fund. 52.125) con el que poseyó el Marqués del Carpio, publicándolo por Pita Andrade como Mazo: *"una pintura en lienzo del retrato del/ Code [sic] Duque armado con un bastón en la / mano en un cavallo blanco copia de Velázquez de la mano de Juan Batista Maço de / bara y media en cuadro poco mas o menos con / su marco negro"* (A.E.A., 1952, p. 230; Inventario 1651, nº 240).

Existen varias versiones más en distintos museos y colecciones privadas (Ver López-Rey, 1963, nº 212 y ss.).

PROCEDENCIA: Mannheim, Galería del Príncipe Elector, en 1780 como copia de Van Dyck; Castillo de Schleissheim, como Mazo.

BIBLIOGRAFÍA: Beruete, 1889, p. 109; Von Loga, 1914, nº 88; Justi, 1922, II, p. 37; Beruete y Moret, 1924, pp. 145-46; Allende-Salazar, 1925, nº 174; Mayer, 1936, nº 314; Justi, 1953, p. 453; Pantorba, 1955, nº 162; Gerstenberg, 1957, p. 102; López-Rey, 1963, nº 217.

EXPOSICIONES: Madrid, 1960, nº 100, lám. LX.  
(Lám. 3.38)

### 39.- "La familia de Mazo". L. 1,50 x 1,72. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Para Nina Ayala es un raro ejemplo de retrato de grupo en la pintura española del siglo XVII. A parte de "Las Meninas", no existe otro más que el que realizó José Antolínez en 1662 para el embajador danés en Madrid ("Retrato del embajador danés Lerche y sus amigos", Copenhague, Museo Real de Bellas Artes).

El escudo en el ángulo superior izquierdo del cuadro nos está indicando un deseo de mostrar su situación social que también se desprende del resto de la obra. Detrás, colgado en la pared se encuentra un retrato de busto de Felipe IV el cual sirvió a López-Rey para atribuir a Mazo el de la National Gallery. Encima de la mesa se hallan diversos objetos; el primero de ellos es una escultura. López-Rey ha intentado identificarla con Domitia Lucilla, busto que se encuentra en el Museo del Prado (se le da este nombre con interrogación, nº 114 del Catálogo de 1981); en este sentido, no debemos olvidar que Mazo colaboró con Velázquez en la decoración del Alcázar, faceta de la que se conserva algún documento que hemos recogido en el apartado de su Vida. También hizo uno de los inventarios de las obras del Alcázar, en concreto el del 1666, y a ello deben aludir los papeles esparcidos sobre la mesa. El florero recuerda el que aparece en el retrato de la Infanta Margarita de Viena; el colorido y pincelada son idénticos en ambos cuadros.

A la derecha, a modo de escape, en el interior de una habitación aneja, se desarrolla una escena que ha sido muy comentada tanto por los personajes como por el cuadro y la localización. Por lo que se refiere al recinto, posiblemente se trate de la Casa del Tesoro; en él se representan varios personajes, uno de ellos el pintor, que puede ser Velázquez, pintando un retrato de la Infanta Margarita. Por el color verde del traje se ha venido relacionando con el de Budapest, no obstante, en el de Viena, donde la Infanta está representada con un vestido azul, también lleva verdes los pendientes y algún adorno del vestido. El artista está pintando con la paleta y el tiento en su mano izquierda y a su derecha, en el suelo, aparecen el resto de los bártulos. La silla del otro lado debe de estar puesta para que se siente. La mujer y la niña han de ser familiares del pintor, el hecho de que la pequeña extienda los brazos puede aludir al cariño que sentía hacia el pintor aunque también nos recuerda la anécdota que se repite en esta época y que se produce al elogiar ciertas pinturas tan realistas que se confunden con las personas retratadas; en este caso, la Infanta está tan bien pintada que la niña se equivoca y piensa que está viva.

Por lo que respecta al primer plano, en una distribución en diagonal se sitúan los jóvenes que se consideran hijos de Mazo. Camón Aznar, López Navío y Mestre Fiol han



intentado identificarlos sin llegar a ponerse de acuerdo. Ateniéndonos a los documentos conservados, el propio pintor declara, en 1659 tener ocho hijos (en 10-XI-1653, con Francisca Velázquez, son cinco: Gaspar, Baltasar, Melchor, Inés y Teresa y, posteriormente, con Francisca de la Vega, tiene tres: Juan, Luis y Francisco, 4-X-1668). Con lo cual tenemos a los hijos varones del primer matrimonio situados a la izquierda: Gaspar, Baltasar y Melchor, les sigue Teresa, la hija menor, los tres niños pequeños pueden ser los del segundo matrimonio y la mujer sentada, Inés con su hijo Gerónimo Lafranchi de Silva quien falleció el 23 de febrero de 1658.

Técnicamente, existen dos partes muy diferenciadas en el cuadro. En el primer plano, las seis figuras empezando por la izquierda, son trozos magistrales de pintura, mientras que los tres personajes restantes están pintados con una pincelada imprecisa, dando la impresión de que le falla el pulso al pintor. Esto mismo se aprecia en el "Retrato de la Infanta Isabel-Clara-Eugenia" que recogemos en el apartado de "Copias". En el fondo, se observan errores de perspectiva.

PROCEDENCIA: Apareció en 1800 en una colección de 41 cuadros sin valor enviados de Italia por Ferrara a Rossi, director de la Galería (E.v., Engerth Katalog v. Lützow. Die Galerie des Belvedere, con exactos grabados). W. Unger reconoció que el color había saltado en algunos lugares; dicho autor reconoció, en el curso de su primer viaje a España -1874- la mano de Mazo.

BIBLIOGRAFÍA: Stirling-Maxwell, 1848, II, pp. 682, 796-7, IV, pp. 1578; id. 1865, pp. 34, 36, 197 y 208; Bürger, 1865, nº 179; Cruzada Villamil, 1885, nº 45, pp. 23 y 285-9; Lefort, 1888, pp. 116, 132 y 143; Beruete, 1909, p. 98 y ss.; Von Loga, 1914, nº 228; Allende-Salazar, 1925, nº 142; Lafuente Ferrari, 1943, Apéndice Letra M; Lozoya, 1945, p. 111; Lafuente Ferrari, 1946, p. 192; Mayer, 1947, pp. 444-449 lo fecha hacia 1653-58; Trapier, 1948, p. 286; Justi, 1953, p. 772; Cavestary, 1954, p. 5; Gerstenberg, 1957, pp. 246-7; Gallego y Burín, en *Varia Velazqueña*, 1960, pp. 209-413; Gaya Nuño, 1960, p. 479; Salas, 1962, p. 9; Camón Aznar, 1964, II, pp. 965-6; Bardi, 1970, p. 84; Angulo, 1971, p. 186; Gállego, 1972, p. 312; Mestre Fiol, 1977, pp. 155 y ss.; Kenehob, 1977, pp. 112-3 y 168-9; E. Harris, 1982, p. 182; Brown, 1986, p. 216, fig. 256; Gállego, en Madrid, 1990, p. 211; Ayala Mallory, *Goya*, 1991, nº 15; Pérez Sánchez, 1992, p. 236; López-Rey, ed. 1996, p. 410.

EXPOSICIONES: Madrid, 1960, p. 113, nº 134.

(Lám. 3.39)

#### 40.- "Retrato de un hijo de Mazo". L. 0,53 x 0,26. Galería del Dulwich College, Londres.

Boceto de la cabeza del hijo de Mazo que aparece sujetando el tiento o bastón en su mano izquierda en el cuadro "La familia del Pintor" de Viena.

Allende-Salazar recoge, como retrato de un hijo de Mazo, una cabeza de niño en la Colección A.W. Leathan de Londres, las dimensiones son mayores que las del cuadro aquí estudiado, 0,68 x 0,56 cms. (1925, p. 267)

PROCEDENCIA: Adquirido en 1811 con la colección de Sir Francis Bourgeois por la Galería del Dulwich College, en su catálogo se atribuye a Juan de Pareja.

BIBLIOGRAFÍA: Von Loga, 1914, nº 229; Allende-Salazar, 1925, nº 241; Gaya Nuño, 1958, nº 1727.

EXPOSICIONES: Madrid, 1960, p. 113, nº 133.

#### 41.- "Retrato de niño". Inventario de bienes de Francisca Velázquez, 1653. Vara y media de alto (1,25 ms.). Sin moldura.

El hecho de que esté sin moldura, nos confirma que fue hecho por nuestro artista. En la tasación de bienes de Francisca Velázquez.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, *A.E.A.*, 1990, p. 524, nº 61.

**42.- "Niño vestido de cardenal".** L. 1,675 x 1,119. Museum of Art, Toledo, Ohio.

Representa a un niño de unos cuatro años de edad; vestido de cardenal y pintado de cuerpo entero con su mano derecha, que sujeta un libro, sobre una mesa. En su mano izquierda, que cae natural, sujeta el birrete. Sobre la mesa, un jarrón con flores y detrás una cortina. A la derecha, un balcón abierto a un paisaje con figurillas del tipo de las que pintaba Mazo. El jarrón recuerda otros cuadros realizados tanto por Velázquez como por sus discípulos (Ver capítulo dedicado a Francisco Palacios). Para López-Rey, recuerda los retratos de Hampton Court así como la "Vista de Zaragoza".

Se consideró un miembro de la familia Harrach que fue cardenal muy joven pero no coincide cronológicamente (quien nació en 1655, según Mayer).

PROCEDENCIA: Galería Harrach de Viena tal vez desde principios del siglo XVII hasta 1951; allí nº 306 como Velázquez.

BIBLIOGRAFÍA: Beruete, 1909, p. 119; Mayer, 1947, pp. 444-449; Justi, 1953, p. 696; López-Rey 1963, nº 481; Ayala Mallory, Goya, 1991, p. 11; Pérez Sánchez, 1992, p. 237.

(Lám. 3.42)

**43.- "Joven noble español".** L. 0,785 x 0,61. Museo de Bellas Artes, Budapest, nº 3838.

De más de tres cuartos, vuelto hacia la derecha del espectador a quien mira a los ojos, guarda cierto parecido con Carlos II.

En un principio, la mayoría de los críticos atribuyeron la obra a Carreño, Baticle y Marinas incluyeron sin más este cuadro en la escuela española de la Colección Luis Felipe. Para Eva Nyerges, la hipótesis de que el cuadro se pintara en el entorno de Velázquez, es más probable que la anterior. La atribución al yerno de Velázquez se asienta en el empleo de un cromatismo de carácter velazqueño.

Estilísticamente recuerda otros cuadros considerados de Mazo (Nyerges señala como característicos los dedos en punta o posición de la cabeza); la factura suelta, un poco blanda, la manera en que está resuelto el pañuelo blanco o los dibujos de la manga, nos convierten al cuadro en una obra con las características que estamos analizando dentro del grupo de seguidores del pintor de Cámara.

PROCEDENCIA: En el año 1838 en la Galería española de Luis Felipe en París (nº 41 atrib. a Carreño). Se vendió en la subasta de la Colección de Luis-Felipe, 1853 (20 mayo) en Londres (nº 306). Comprado por Graves. Adquirido por el Museo en 1908 de la Colección Hoschek von Mühlheim (Praga).

BIBLIOGRAFÍA: Kunstchronik, N.F., XX, 1908-9, p. 45; Haraszti Takács, 1908, 1026; Van Dyke, 1914, p. 123; Mayer, 1922, p. 454; Gaya Nuño, 1958, p. 129; Garas-Genthon-Haraszti Takács, 1966, p. 211; Pigler, 1967, p. 128; Barretini Fernández, 1971, p. 24; Baticle-Marinas, 1981, pp. 53-4, nº 41; Haraszti Takács, 1984, nº 14; "Old Masters' Gallery", 1991, p. 156; Nyerges, en Madrid-Bilbao, 1996-7, nº 26.

EXPOSICIONES: Budapest, 1965, nº 8; Leningrado, 1969, nº 14; Madrid-Bilbao, 1996-7, nº 26.

(Lám. 3.43)

**44.- "Retrato de dama joven".** L. 2,16 x 1,355. Colección Payá, Madrid.

En pie, de cuerpo entero y de tres cuartos a la izquierda. Mira al espectador. Cabellos oscuros con cintas rojas. La diestra se apoya en el respaldo de un sillón rojo. Rojas son también la alfombra y el cortinón que con amplios pliegues pende desde lo alto. Sobre estas mesas destaca la figura vestida de gris con franjas negras. Firmemente modelada la cabeza, las franjas del vestido recuerdan a la de otros de otros cuadros de Mazo ("Mariana de Austria" del Louvre o "La familia del Pintor" de Viena).

BIBLIOGRAFÍA: Angulo, 1971, p. 209; Pérez Sánchez, 1992, p. 238.

EXPOSICIONES: Madrid, 1960, p. 115, nº 137.

(Lám. 3.44)

**45.- "Retrato de una dama". L. 0,80 x 0,67. Colección Payá, Madrid.**

Busto largo. De tres cuartos a la izquierda. oscura y larga cabellera con lazos rojos. Viste traje acuchillado gris verdoso con ropilla blanca, como el encaje del cuello.

EXPOSICIONES: Madrid, 1960, p. 115, nº 137.

**46.- "Una cabeza". 0,6 x 0,41. Palacio Nuevo, Madrid.**

Tres cuartos de alto por dos de ancho. Original de Juan Bautista Martínez. Inventario del Palacio Nuevo, Madrid, 1794, nº 18921 (135).

**47.- "Retrato de un gollito".**

Dos tercias de alto y una tercia y seis dedos de ancho. Original de Juan Bautista Martínez. Palacio Nuevo, Madrid, 1794, nº 19184 (276).

**48.- "Un retrato de niño con vaquero blanco". Excmo. Duque de Berwick y de Alba.**

Queda recogido de la siguiente manera: *"Dos lienzos, retratos de niños de tres años, uno con vaquero blanco, original de Mazo, el otro vestido a la flamenca, de color carmesí escuela de Wandick"*.

BIBLIOGRAFÍA: Barcia, 1911, Apéndice, p. 251.

**49 y 50.- Dos retratos copias de originales de Mazo más uno de Velázquez. Hoy perdidos.**

Capital de bienes de D. Francisco del Portillo al contraer matrimonio. 6-IX-1800.

BIBLIOGRAFÍA: Agulló Cobo, 1981, p. 232 (AHP Prot. 20995 fols. 1290-130).

**Vistas de ciudades**

**51.- "Vista de Zaragoza". L. 1,81 x 3,31. 1647, Museo del Prado, Madrid, nº 889.**

Tomada de la orilla opuesta del Ebro, desde el Monasterio de San Lázaro, animada con grupos diversos, así como el río con barcas. En frente se despliega la ciudad, viéndose la comitiva regia diminutamente apuntada, entrando, de luto, por la puerta del Ángel. D. Juan F. Andrés de Ustarroz (1646) es quien nos dice que fue realizada por encargo del Príncipe Baltasar Carlos, quien falleció en esta ciudad el 9 de octubre de 1646. Un letrado en el ángulo inferior derecho redactado por el propio Andrés de Ustarroz, según se desprende de una carta de Mazo (13-VIII-1648), señala la autoría de este último: "TVSSV, PHILIPPI. MAX. HISP. REGIS IOANNES BAUTISTA MAZO URBI CAESAR AUG. VLTIMVUM PENICILLVM..ANNO MDXLVII". En el cielo se había representado a la Virgen del Pilar sostenida por ángeles; se cubrió, por estar casi borrada, en 1857.

En el inventario del Alcázar de 1686 se registra en los tránsitos angostos sobre la Casa del Tesoro: "Un lienzo de cerca de quatro varas de largo y dos de alto con marco negro en la Ciudad y Riura de Zaragoza Original de Juan Bautista del Mazo". Palomino lo cita en el pasadizo de La Encarnación.

La crítica se ha dividido a la hora de atribuir el lienzo dada la calidad del mismo. Gaya Nuño la considera la obra maestra del paisaje de nuestro siglo XVII. Normalmente se tiende a considerar la intervención de Velázquez, pero dada la documentación existente al respecto, no hay que dudar de la autoría.

Rincón García menciona un cuadro, "La Aparición de Santiago a San Cayetano" de Jusepe Martínez con una vista similar pero realizada por este último. Lorente Junquera dio a conocer una copia del cuadro que, en 1960 se conservaba en Zaragoza, en propiedad de los herederos de Don Luis Pérez Cistué y que atribuyó a Goya (Lorente Junquera, Manuel: "La vista de Zaragoza por Velázquez y Mazo", *A.E.A.*, 1960, p. 189). Hoy en paradero desconocido. Ángel Apraiz menciona una existente en el Museo del Ermitage (*Ateneo*, 1915, p. 31).

PROCEDENCIA: Inv. 1686A; Palomino lo cita en el pasadizo de La Encarnación; en 1701 se tasa en 300 doblones; en 1747 en el Buen Retiro como Velázquez; en 1772 en el Palacio Nuevo, en el Paso al Cuarto del Infante D. Luis; en 1793 en el Corredor del Cuarto del Príncipe (Ponz); en 1794 en la Pieza de Trucos; en 1819 Museo del Prado Cat. 1854-58, nº 79; 1872-1907, nº 788; 1910-85, nº 889.

BIBLIOGRAFÍA: Andrés de Ustarroz, 1646, apud. Apraiz, *Ateneo*, 1915, p. 28; Díaz del Valle, apud Sánchez Cantón, 1933, p. 374; Palomino, ed. 1988, p. 310; Ponz, ed. 1947, p. 531; Viñaza, 1894, p. 83; Armstrong, 1896, p. 56; Beruete, 1909, pp. 108-110; Sánchez Cantón, 1915, p. 135; ídem, 1931, *A.E.A.*,; Lozoya, 1945, p. 103; Del Arco, 1945, p. 314; Mayer, 1947, p. 437; Sánchez Cantón, 1948, lám. VIII; Trapier, 1948, p. 281; Justi, 1953, pp. 542-45; Pantorba, 1955, p. 163; Lorente Junquera, 1960, *A.E.A.*, pp. 183-189; Gaya Nuño, 1960, p. 475; Trapier, 1963, pp. 300-302; López-Rey, 1963, nº 152; McLaren, 1970, p. 51; Angulo, 1971, p. 201; Brown, 1990, p. 226-28; Rincón García, 1990, pp. 299-308; Ayala Mallory, *Goya*, 1990, pp. 270-273; Pérez Sánchez, 1992, p. 238.

EXPOSICIONES: "El Real Alcázar de Madrid", Madrid, 1994, p. 384. il.  
(Lám. 3.51)

52.- "Vista de Zaragoza". Vara y media de alto y dos varas y tercia de ancho (1,25 x 1,94). XII Duque de Alba, 1777.

En el inventario hecho a la muerte del XII Duque de Alba, 1777, se menciona: "una pintura de la ciudad de Zaragoza, vista por el Ebro, con N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> del Pilar en el Aire, San Miguel y S. Rafael a los lados y varias gentes a la orilla del río; de vara y media de alto y dos varas y tercia de ancho con media caña dorada tasada en 500 reales".

BIBLIOGRAFÍA: Pita Andrade, *A.E.A.*, 1960, p. 411.

**53.- "Otro país de la ciudad de Zaragoza".** Inventario de bienes de Francisca Velázquez, 1653. Dos varas de ancho y tres cuartas de alto (0,6 x 1,67). Sin moldura.

El hecho de que aparezca sin moldura nos ratifica en la idea de que sea de la mano de Martínez del Mazo

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 45.

**54.- (?) "Un país de la vista de Zaragoza".** Inventario de bienes de Francisca Velázquez, 1653. Dos varas de largo y una de ancho (1,67 x 0,83). Moldura negra.

Puede estar relacionada con la que recogen Burke y Cherry en la tasación de pinturas del Marqués del Carpio, realizada por Claudio Coello y José Donoso en 1689 y considerada original de Velázquez: *"Un quadro de la Ciudad de zaragoza La puente quebrada q El rrio pasa por medio Con muchas Varcas y Jente de Una parte y otra original de Diego Belazquez de Vara de Caída y dos de ancho [1,67 x 0,83] Con marco negro En dos mill y quinientos Rs."*. El hecho de que el cuadro aparezca con moldura y que exista una versión de mano Velázquez en la colección del Marqués del Carpio, nos lleva a pensar que pudiera ser la misma y salir de mano del sevillano, aunque también la pudo pintar Mazo y, más tarde, atribuirse a su suegro.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 3; Burke y Cherry, 1997, Doc. 115, nº 0340.

**55.- "Vista de Zaragoza".** L. 1,05 x 1,64. Colección particular madrileña.

Representa la vista de la ciudad de Zaragoza y sobre su cielo, la imagen de la Virgen del Pilar y a ambos lados, ángeles sujetando las armas de Aragón y Zaragoza. El Puente de piedra aparece reconstruido. Para Rogelio Buendía puede tratarse del lienzo de pocos ensanches al que se refiere Andrés de Ustarroz (Zaragoza, 1646) que presentó Mazo al Príncipe Baltasar Carlos junto al grande que se conserva en el Prado.

Rincón García la considera de Mazo. Para este autor resultan novedosas las escenas de baño en el río. Sobre una isla de arena se encuentra el coche que ha trasladado allí a los bañistas. Una dama, dentro del río, es ayudada por su criada mientras que otros personajes se mueven dentro de las aguas. Hay más figuras en el término medio que en la del Prado y los edificios aparecen más abocetados. Guarda similitud con una vista de Zaragoza que pintó Jusepe Martínez en un cuadro religioso ("Aparición de Santiago a San Cayetano", Real Capilla de Santa Isabel de Portugal, Zaragoza. Ver Exposición de Jusepe Martínez, 1982, nº 27).

BIBLIOGRAFÍA: González Hernández, 1981, p. 257; Rincón García, 1990, p. 305, fig. 2.

EXPOSICIONES: "Jusepe Martínez y su tiempo", Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza, 1982, nº 7, pp. 37-8.

(Lám. 3.55)

**56.- "Vista de la fortaleza de Pamplona".** Cuatro varas de largo y poco menos de alto (3,00 x 3,34 aprox.). 1647. Alcázar de Madrid.

D. Francisco Andrés de Ustarroz, Cronista de Aragón describe así el encargo: *"hallándose con su Magestad en la Ciudad de Pamplona que se pintasse de punto baxo, i mando a Iuan Bautista Martinez Maço Uxer de Camara de su Magestad i Pintor de su Alteza, I muy favorecido, natural de Cuenca la dibuxasse; i le advirtió que para hermosearla pusiesse en los terminos mas pronpiguos á los ojos, diversidad de figuras, assi de hombres como de mugeres, en traje Guipuzcoano, vizcaino, Roncales y Provinciano, cuya variedad i edificios, son hermosa detención de la vista. Consiguiose el acierto pero la que merecio mayor agrado en su alteza, fue Çaragoça, pues no se contentó que se copiara en lienço de pocos ensanches, sino en uno que se dilatava en largueza algo más de cuatro varas Castellanas, i en altura nueve palmos".*

Se conserva la documentación relativa al viaje de Mazo a Pamplona para pintar el cuadro (Ver Cronología) y también una carta de Mazo a Andrés de Ustarroz, fechada el 13 de agosto de 1648 y publicada por Salas, para que le haga una inscripción para la obra, más breve que la que hizo para la "Vista de Zaragoza".

En el inventario de 1686 del Alcázar de Madrid se registra, junto a la "Vista de Zaragoza", en los tránsitos angostos sobre la Casa del Tesoro: *"Otro Lienço de quatro varas de largo y poco menos de alto Pintado el Castillo de Pamplona con un Pais y mucha gente de aquellos trajes mirando la entrada del Rey nrô señor D. Phelipe cuarto con las Armas de Navarra original de Juan Bautista del Mazo".*

Posiblemente destruido en el incendio de 1734 siendo dos fragmentos el ejemplar del Museo Lázaro Galdiano y el del Marqués de Casa Torres.

BIBLIOGRAFÍA: Andrés de Ustarroz, 1646, p. 106; Díaz del Valle, apud Sánchez Cantón, 1933, p. 374; Palomino, ed. 1988, p. 310; Ponz, ed. 1947, p. 531; Viñaza, 1894, p. 83; Armstrong, 1896, p. 56; Beruete, 1909, p. 110; Sánchez Cantón, 1915, p. 135; Salas, A.E.A., 1931; Mayer, 1947, pp. 444-9; Trapier, 1948, p. 281; Pita, 1952, A.E.A., p. 230; Mayer, 1953, p. 511; Pantorba, 1955, p. 165; Trapier, 1948, p.302; Justi, 1953, p. 548-9; Bottineau, 1958, p. 1248; López-Rey recoge las tres versiones existentes en la actualidad, 1963, nº 153, 154, 155; Trapier, 1963, *Gazette des Beaux-Arts*, 1963, pp. 302-3; Ayala Mallory, 1990, *Goya*, p. 273.

57.- "Entrada de Felipe IV en Pamplona". L. 0,73 x 1,1. Marqués de Casa-Torres, Madrid.

Posible fragmento del cuadro original junto con el conservado en el Museo Lázaro Galdiano. Si unimos ambos fragmentos, obtenemos la parte central de la imagen completa la cual conocemos gracias al cuadro del Museo Wellington, recogido más abajo. La escena está cortada por la izquierda. Estilísticamente coincide con otros cuadros de Mazo en los que se ve la llegada o entrada de la comitiva Real en alguna ciudad. Lo dio a conocer Sánchez Cantón; Mayer lo considera copia del original.

PROCEDENCIA: Perteneció a Carderera y después al Marqués de Echeandía en Pamplona.

BIBLIOGRAFÍA: Sánchez Cantón, B.S.E.E., 1915, p. 136; Apraiz, *Ateneo*, 1915, p. 29; Mayer, 1947, pp. 444-9; López Rey, 1963, nº 154.

58.- "Castillo de Pamplona". L. 0,72 x 1,1. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Es posible que se trate de un fragmento del cuadro original junto con el anterior ya que, al unir ambos fragmentos, obtenemos la parte central de la escena recogida, en su totalidad, en el cuadro del Museo Wellington. Además, da la clara impresión de que estuviera cortada la escena por la derecha. Camón Aznar también lo considera parte del original. Se

representa parte de la fortaleza de Pamplona y una danza popular. Leonardo del Castillo describe una danza de Guipúzcoa de la siguiente manera: *"Usase en toda Guipuzcoa por las carnestolendas, y en las festividades el dançar en las plaças, y partes mas publicas de los lugares toda suerte de hombres, hasta los más nobles, con espadas blancas desnudas, asidos unos de las puntas, y otros de los pomos, y hazer assi diferentes mouimientos, y mudanças. Dançan despues con las mugeres (dexadas las espadas) de que no se exceptua, ni la mas calificada. Esto se haze de ordinario al son de un pifano, y de una caxa, trauados de las manos, en ruedas, o en hileras, hombre, y muger alternativamente, y es estilo de la tierra que quando el hombre conbida para dançar à cualquiera muger, que sea de esfera igual, por ningun modo se escusa sin conocida disculpa, sino que luego se da la mano, y concurre a la dança. La gente mas ordinaria usa este regoxijo casi todos los días de fiesta, y en algunos lugares no dançan las casadas, conservandose en otros diferencias varias, aunque conformes à sus costumbres antiguas"* ("Viaje del Rey Ntr. Sr. Don Felipe Quarto el Grande, a la frontera de Francia", Madrid, 1667, p. 123).

BIBLIOGRAFÍA: Cruzada Villamil, 1885, p. 151; Beruete, 1898, . 85; Sánchez Cantón, B.S.E.E., 1915, XXIII, p. 135; Mayer, 1936, nº 153; Pantorba, 1955, nº 89; López Rey, 1963, nº 155; Camón Aznar, 1988, pp. 82-83.

EXPOSICIONES: "Velázquez y lo velazqueño", Madrid, 1960, p. 111, nº 128; "Jusepe Martínez y el Arte de su tiempo", Zaragoza, 26 de enero, 7 marzo 1982.

(Lám. 3.58)

59.- "El castillo de Pamplona". Inventario de bienes de Francisca Velázquez, 1653. Vara de largo y tres cuartas de ancho (0,6 x 0,83). Moldura negra.

En la tasación de pinturas de Francisca Velázquez. Por medidas es algo más pequeña que el cuadro del Museo Lázaro Galdiano. Pudiera ser que Mazo hubiera hecho bocetos de los distintos elementos que componían el cuadro grande y que luego los hubiera unido en la composición definitiva.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 34.

60.- "Entrada de Felipe IV en Pamplona". L. 0,54 x 0,98. Apsley House, The Wellington Museum, Londres, nº 1549.

Numerosas figuras en primer término, mientras que la comitiva regia entra en la ciudad. Montañas al fondo. Las armas de Navarra aparecen en el cielo sostenidas por dos ángeles. El hecho de que esté completa, nos permite una reconstrucción del cuadro de mayor tamaño. Hasta ahora se ha venido considerando una versión posterior realizada por el propio Mazo; también podría tratarse del cuadro preparatorio o bosquejo. Pita Andrade considera que debe de tratarse del que poseía el Marqués de Heliche en 1651, con el nº 327.

PROCEDENCIA: Comprado en 1844 a Mr. Brackenbury por el Duque de Wellington, en cuya mansión, Apsley House, donada a la nación inglesa por el VII Duque, se conserva.

BIBLIOGRAFÍA: Stirling-Maxwell, 1848, IV, p. 15 95; *Quarterly Review*, 1853; Bürger, 1865, nº 114; Stowe, 1881; Curtis, 1883, nº 611; Lefort, 1888, p. 154; Cat. Wellington Museum, 1901, I, p. 191; Apraiz, *Ateneo*, 1915, p. 27; Mayer, 1936, nº 152; Trapier, 1948, p. 281; Pita Andrade, A.E.A., 1952, pp. 230-1; Justi, 1953, pp. 548-50; Pantorba, 1955, nº 89; Trapier, *G. des Beaux-Arts*, 1963, p. 303; Angulo, 1971, p. 209; Enciclopedia Gal. Ilustrada del País Vasco, 1993, XXXVI, p. 295.

EXPOSICIONES: "Velázquez y lo velazqueño", 1960, p.110, nº 127.

(Lám. 3.60)

61.- "Vista de Pamplona". Inventario de pinturas del Marqués de Heliche, 1651. Una vara de alto y vara y tercia de ancho (0,86 x 1,11).

Pita Andrade señala que en el inventario del Marqués de Heliche (1651), con el nº 327, aparece registrada: *"Una pintura en lienço/ del sitio de Pamplo/ma [sic] pintada los tra/jes de Navarra con / algunos retratos de criados de palacio de / mano de Juan Baptista del Maço de bara de / cayda y bara y tercia [?] de ancho con su / marco negro"*. Considera que puede tratarse de la que se conserva en Apsley House. Por dimensiones está más próxima a la del Museo Lázaro Galdiano. Burke la recoge en el inventario del Marqués del Carpio realizado entre 1651 y 1653; (61a) en la tasación realizada en 1689 por Claudio Coello y José Donoso, las dimensiones varían (vara y cuarto de caída y vara y dos tercias de ancho: 1,04 x 1,37).

BIBLIOGRAFÍA: Pita Andrade, *A.E.A.*, 1952, pp. 230-1; Burke y Cherry, 1977, Doc. 49, nº 0327 y Doc. nº 115, nº 0315.

62.- "Sitio de la Ciudad de Pamplona". Tres cuartas por vara y cuarta de ancho (0,6 x 1,04). Perdida.

Una pintura del sitio de la ciudad de Pamplona, con su marco negro y dorado, valorada en 200 rs. También poseía "Jesús y el Centurión", copia de Veronés por Mazo, que recogemos en el apartado correspondiente. Por dimensiones a la que más se aproxima es a la "Vista del Castillo de Pamplona" que se inventarió entre los bienes de Francisca Velázquez en 1653 (0,6 x 0,83).

Dote de José Manuel Franco, furriel mayor del Regimiento de Guardias de Infantería española de S.M., en favor de Dña. Petronila Antonia de Torres, 26-V-1730.

BIBLIOGRAFÍA: Agulló Cobo, 1981, P. 222, AHP Prot 15114, fol. 227-232.

63.- (?) "Vista de la Isla de los Falsanes". Perdido.

Sánchez Cantón la recoge como posible obra de Mazo la cual se conserva a través de un grabado de Villafranca (Leonardo Castillo: "Viaje de S.M. a la frontera de Francia", 1667). Sin embargo, en el Museo Vasco (Bayonne), se conserva un grabado de Beaulieu que presenta un mayor parecido con lo que es el estilo de Mazo.

BIBLIOGRAFÍA: Sánchez Cantón, 1915, p. 136; id. 1948, p. 148; Trapier, 1948, p. 372. (Lám. 3.63)

64.- ¿Colaboración con Agüero? "Vista de El Campillo". L.0,55 x 1,98. Museo del Prado, nº 892. Depositado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial por O.M. desde 1943.

Se ha venido atribuyendo a Mazo, luego a Benito Manuel de Agüero, su discípulo. En el inventario de 1794 del Palacio de Aranjuez se recogen cinco vistas, dos de ellas de El Escorial y el Campillo (Siete pies y dos dedos de largo por dos pies de alto). A pesar de que prácticamente todas las hemos atribuido a Agüero, el estilo de ésta corresponde con Mazo y algunas de las figuras recuerdan las de este pintor, incluso aparecen en otros cuadros (El niño bebiendo sentado en el pórtico de la ermita se ve también en la "Cacería de jabalíes en El Hoyo"). Otra característica de las vistas del pintor de Felipe IV es la representación de la



llegada de una comitiva, lo que también se recoge aquí. Sin embargo, la pareja sentada en primer término coincide con el resto de figurillas de los cuadros que aquí hemos colocado bajo la autoría de Benito Manuel Agüero

Por otra parte, aunque siempre se ha considerado la finca de El Campillo en El Escorial, tal vez se trate de otro lugar. Era éste uno de los lugares de recreo de los monjes cerca del Monasterio sin embargo, el edificio del fondo no coincide con la edificación actual. Otro lugar posible sería La Granja de San Ildefonso, donde los jerónimos construyeron, en el siglo XVII, una granja junto a un hospicio hecho de granito y ladrillo.

PROCEDENCIA: CC.RR, Aranjuez, 1794; Prado, Cat. 1854-58, nº 305; 1872-1907, nº 794; 1910-33 y 1972, nº 892.

BIBLIOGRAFÍA: Quevedo, 1849, pp. 10-12; Checa y Morán, 1986, pp. 63-67; Orihuela, 1995, p. 88, nº 29.

EXPOSICIONES: Toledo, 1995, p. 88, nº 29.

(Lám. 3.64)

65.- (?) "Un puerto de mar". L. 0,54 x 1,22. 1850. Colección de D. Florencio Choquet.

El Marqués del Saltillo publicó el inventario de pinturas de Don Florencio Choquet realizado el 6 de marzo de 1850 (Madrid, Prot. 25749, fol. 39, Año 1850) donde se incluye esta pintura atribuida a D. Juan del Mazo. Posiblemente se trate de una parecida a la que recogemos en el Catálogo de Agüero y perteneciente al Museo del Prado (nº 890), con lo que no dudamos ésta misma pueda ser del discípulo más que del propio pintor de Cámara.

BIBLIOGRAFÍA: Saltillo, B.S.E.E., 1953, p. 241.

- Escuela de Mazo

"Vista del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial". L. 1,15 x 1,54. Colección particular, Madrid. Anónimo español. Atribuido a Mazo

Se puede encuadrar la obra dentro de lo que se denominaban en el siglo XVII "perspectivas" aunque en ésta, a diferencia de otras dispersas por diversas colecciones, las figurillas del primer plano la convierten en algo más animado. Estas figurillas hacen pensar en alguien relacionado con Martínez del Mazo. El artista es probablemente el personaje que aparece sentado en primer término.

BIBLIOGRAFÍA: Martínez Cuesta, 1998, nº 232, Il. 204.

EXPOSICIONES: "Felipe II. Un monarca y su época. La Monarquía hispánica". Escorial, 1998, nº 232, Il. 204.

(Lám.)

"Vista de Sevilla". L. 1,68 x 2,79. Colección particular, Barcelona. Anónimo español. Atribuido a Mazo.

Representa una panorámica de la ciudad de Sevilla vista desde Triana. En el río Guadalquivir se ven numerosos barcos. Las figurillas del primer plano es lo más parecido al estilo de nuestro pintor.

EXPOSICIONES: Madrid, Fundación ICO, 1999, pp. 526 y 728, nº 422.

(Lám.)

"Vista de Sevilla". Cuatro pies de alto y nueve de ancho (1,12 x 2,52). Castillo de Vistueles. Hoy, paradero desconocido.

Como Escuela de Juan Bautista del Mazo se recoge una vista de Sevilla *"por la parte del río Guadalquivir con la escuadra de galeras del Sto. Rey don Fernando"*. En el inventario de 1794. Se conserva un cuadro, "Rendición de Sevilla a Fernando III" (L. 0,63 x 1,36, Barnard Castle, Bowes Museum) catalogado como "Escuela de Francisco Pacheco", el cual podría darnos un indicio de como era el atribuido a la escuela de Mazo.

(Lám.)

### Cacerías

66.- "La cacería del Tabladillo, en Aranjuez". L. 2,49 x 1,87. Museo del Prado, Madrid, nº 2571.

Sentadas en el tabladillo la reina Isabel, sus damas y tres dueñas; Felipe IV, Don Fernando y monteros ante dos venados; fuera de las vallas, diversos grupos de servidores; a la derecha, se ven un enano negro y un perro que se ha venido relacionando con el que aparece retratado con Don Antonio "El Inglés". Justi quiere identificar al personaje de pie, detrás del caballo blanco, con Martínez de Espinar, autor del "Libro de la caza".

En el inventario del Alcázar de 1686 aparece con una cacería de lobos de mano de Velázquez y otra de un flamenco. El estilo es similar al de otras obras de Martínez del Mazo quien se hizo famoso por las figurillas; compositivamente, la disposición de las vallas, utilizadas para dar profundidad, recuerda "La calle de la Reina, en Aranjuez", donde el camino se utiliza con el mismo propósito.

Allende Salazar recoge una versión, "La tela Real en Aranjuez" en colección privada en París (Charles Sadelmayer, 1,83 x 2,44).

PROCEDENCIA: Inventariado como Mazo en la pieza de la Torre que cae al Parque del Alcázar de Madrid en 1666; después pasó a la Torre de la Parada; en 1714, a El Pardo y, antes del incendio de 1734 estaba de nuevo en el Alcázar. Perteneció en el siglo XIX a José Bonaparte, y lo vendió a un antepasado de Lord Ashburton (Bath-House, Londres); después fue de Sadelmayer y de Marcel Nemes. Adquirido en Munich, en 1934, con fondos del legado Conde de Cartagena.

BIBLIOGRAFÍA: Sánchez Cantón, 1948, lám. VII; Trapier, 1948, p. 284; Justi, 1953, p. 379-80 nota; Bottineau, 1958, p. 454, nº 937; Varía Velazqueña, 1960, II, p. 74; Du Gue Trapier, 1963, p. 296; López-Rey 1963, p. 168; Angulo, 1971, p. 209; Brown, 1990, p. 226-228; Ayala Mallory, 1991, nº 21; Pérez Sánchez, 1992, p. 238.

(Lám. 3.66)

67.- "Cacería de jabalíes en el Hoyo" o "La tela Real". L. 1,88 x 3,03. Museo del Prado, Madrid, nº 1230.

Felipe IV, acompañado por más personajes de la Corte, da caza a unos jabalíes dentro de una valla formada al efecto. En primer plano, grupos de figuras conversando ajenas a la cacería. Para Gaya Nuño, se trata de una cacería organizada como gran espectáculo

posiblemente para festejar a la Princesa de Carignano en enero de 1637 o acaso en honor de la Duquesa de Chevreuse, un año más tarde.

Copia de "La tela Real", de Londres. El estilo es muy similar al de las vistas realizadas por nuestro pintor, guardando cierto parentesco con la "Vista de Zaragoza". Tapia Salcedo describe estas monterías: *"Acostumbranla sus Majestades en El Pardo, y esta invención de las telas vino de Flandes. El día que ha de ser la fiesta tiénese tomado el monte con ellas, donde ya se ha ojeado hay jabalies, y en la parte dedicada para el acto se hace la contratela (que es una plaza de ellas pequeña) y entran en ella los coches de la reina nuestra señora, sus damas y S.M. y criados a caballo. Y luego, habiendo con batidas reducido a los jabalies en estrecho, los echan en contratela, donde con horquillas se hacen muchas fuertes. Tócale dársela a S.M. al montero mayor[...] Hácese en los mejores caballos con aderezos de campo y espuelas pequeñas"*. ("Ejercicios de la jineta", Cap. XXII: "De la montería de jabalies con horquilla", 1643, pp. 103-4).

El paisaje, cuajado de robles, también pudiera corresponder con la Casa de Campo, lugar destinado a cacerías. En este sentido, Juan Mateos en su "Origen y dignidad de la caza", nos pormenoriza la caza de más de un jabalí por Felipe IV en la ribera del Manzanares, camino de El Pardo. Hoy en día se ven lugares que coinciden con el representado.

Este lienzo se consideró original de Velázquez entre 1700-1772; en 1794 y 1814, como copia; en los Catálogos del Prado de 1823 y 1928, como original; más tarde, en el Catálogo extenso, se creyó copia de mano de Goya.

PROCEDENCIA: CC.RR.; Museo del Prado, Cat. 1854-58; nº 68; 1872-1907, nº 1116; 1910-85, nº 1230.

BIBLIOGRAFÍA: Ponz, ed. 1947, p. 531; Apraiz, *Ateneo*, 1915, p. 30; Allende Salazar, 1925, p. 234; Pantorba, 1955, pp. 148-150; Varía Velazqueña, 1960, II, p. 75; López-Rey, 1963, p. 168, nº 139; Angulo, *Reales Sitios*, 1967, p. 15.

(Lám. 3.67)

#### 68.- "La tela Real". L. 69,5 x 121,1. Wallace Collection, Londres.

Lienzo muy restaurado, coincide con "La cacería de jabalies, en el Hoyo" aunque con menos figuras. En el Catálogo de la Wallace se considera como copia, posiblemente del siglo XVII, aunque también podría tratarse de un estudio para hacer luego la versión de mayor tamaño.

Existe otra versión (68a) en una colección privada en Estocolmo, de dimensiones similares (L. 0,61 x 1,07, con algunas variantes. En la National Gallery de Londres, desde 1892, se conserva otro como de Escuela Española (0,912 x 1,26); para López-Rey de época posterior a Velázquez (nº 148 de su catálogo).

PROCEDENCIA: Según Curtis, fue llevada por Lionel Hervey (Ministro en España 1820-2) en 1826; éste la cedió a la British Institution en 1835. En 1846 fue adquirida por el II Barón Northwick (1769-1859); vendida en Thirlestone House, Cheltenham, Phillips, día 11, 11 Agosto 1859 (1906), adquirida por Mawson para el IV Marqués de Hertford; inventario de Hertford House, 1870.

BIBLIOGRAFÍA: Curtis, 1883, nº 38; Mayer, 1923, nº 132; López-Rey, 1963, nº 141; John Ingamels, 1985, *The Wallace Collections: Catalogue of Paintings*, 1985, I, pp. 422-3 P70.

#### 69.- "Cacería de Felipe IV". Dos varas de alto y vara y tres cuartas de ancho (1,67 x 1,43). Alcázar de Madrid, 1686.

Se describe de la siguiente manera: *"otra montería del Rey Ntro. Sr. D. Phelipe cuarto, tirando a unos venados, de Juan Bautista del Mazo, marco negro"*. En 1700 se

encuentra en el mismo lugar del Alcázar, la pieza de la Torre que cae al Parque y junto a la montería de jabalíes de Felipe IV. Posiblemente desapareciera en el incendio de 1734.

Díaz Padrón lo pone en relación con la obra de Peeter Snayers, del mismo título, hoy en el Prado (nº 1737, L. 1,62 x 1,45). Justi publicó una carta del Cardenal-Infante a Felipe IV donde decía que le fue difícil a Snayers entender los bocetos que se habían enviado desde España para que se hicieran unos cuadros de cacerías de la Familia Real y sugiere la posibilidad de que los bocetos fueran realizados por Mazo. Podemos estar ante uno de ellos, de ahí que no diga copia.

BIBLIOGRAFÍA: Justi, 1889, p. 212; Díaz Padrón, 1975, p. 354.

**70.- "Cacería de Felipe IV".** Dos varas de alto y vara y media de ancho (1,67 x 1,25). Alcázar de Madrid, 1686.

Felipe IV aparece matando a unos venados. Para Díaz Padrón, en relación con el de Peeter Snayers, aunque con menores dimensiones (Snayers, L. 1,80 x 1,49, nº 1736). Puede tratarse de uno de los bocetos que enviaron a este artista, de ahí que el original sea el de Mazo y la copia la de el artista flamenco.

Formando pareja con el anterior. También desaparecido.

BIBLIOGRAFÍA: Justi, 1889, p. 212; Díaz Padrón, 1975, p. 353.

**71.- "Yeguada y unos señores en un coche".** Lienzo de más de vara de ancho (0,83 cms.). Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba.

En el Catálogo de Pinturas que poseyeron D. Luis Méndez de Haro y su hijo, aparece registrado como original de Mazo.

BIBLIOGRAFÍA: Barcia, 1911, Apéndice I, p. 251.

**72.- (?) "Caza de perros".** Siete cuartas de largo y poco más de vara de ancho (0,83 x aprox.). Palacio del Buen Retiro, Madrid.

Inventariado en 1747 como original de Mazo. Por ello, no lo incluimos dentro de las copias que realizó de artistas que trabajaron para la Torre de la Parada, aunque por dimensiones alguno puede coincidir. Dado lo avanzado de la fecha, podría ser de otro artista.

- Colaboración

**73.- "La tela Real".** h. 1638. L. 1,82 x 3,02. National Gallery, Londres. Colaboración con Velázquez.

El tema es el mismo que "La cacería de jabalíes en el Hoyo". Pero, dado que en el inventario del Alcázar de 1686 aparece como de mano de Velázquez, no dudamos en atribuirlo a éste ya que en dicho inventario se recogen otras cacerías hechas por Mazo. Puede tratarse, muy probablemente, de un encargo hecho a Velázquez pero en el que fue ayudado por su yerno, especialista en este tipo de temas. La crítica se encuentra dividida entre la autoría de uno y de otro aunque no se duda en atribuir el paisaje a Mazo (Armstrong, Trapier, Justi, Gaya).

PROCEDENCIA: Inv. 1686A; 1701, Torre de La Parada; 1714, Pardo; 1747, Madrid; 1772, Palacio Nuevo, 1789-1814, en la Pieza de Trucos.

BIBLIOGRAFÍA: Armstrong, 1896, pp. 91-91; Trapier, 1948, pp. 230, 231-232; Justi, 1953, pp. 379-80; Pantorba, 1955, pp. 148-150; Gaya Nuño, 1960, p. 475; Trapier, 1963, p. 304; López-Rey, 1963, p. 168; McLaren, 1970, p. 51.

(Lám 3. 73)

### Paisajes

74.- "La Calle de la Reina, en Aranjuez". L. 2,45 x 2,02. Museo del Prado, nº 1214.

A la izquierda, el agua del Tajo; en el centro, un guarda abriendo paso a una comitiva que pudiera ser regia. Trapier dice que únicamente el Rey y su familia viajaban en coches tirados por seis caballos, a los otros sólo se les permitía cuatro caballos como máximo. La "jornada de Aranjuez" se repetía anualmente en verano. Por la viveza de toque y la maestría en la disposición espacial, así como el tratamiento en perspectiva de la calle, que recuerda "La cacería del Tabladillo en Aranjuez" (Prado, nº 2571), consideramos que ha de tratarse de una obra de Mazo, a pesar de que en el inventario de Aranjuez de 1700 se recoge como Agüero, el nombre de su discípulo. Aunque es seguro que Mazo viajó a Aranjuez en más de una ocasión, tenemos testimonios de que lo hizo en 1642.

Recogida en el inventario de Aranjuez de 1794 en la "Pieza de comer del Príncipe" como "Una entrada del Pardo antigua". El tamaño, nueve pies y medio de largo y seis y tres cuartos de alto, coincide con el actual.

Bajo el nombre de Velázquez se catalogó el cuadro en el Prado hasta 1904; en 1910 se recogía todavía entre los atribuidos al maestro, cuando ya Beruete lo consideraba de Mazo.

La pareja del primer plano, en el ángulo inferior derecho, puede recordar a algunas de las figuras de Agüero, por lo que no descartamos la colaboración.

PROCEDENCIA: Inventario 1700 Aranjuez, 1794 Aranjuez, Prado Cat. 1854-58, nº 540; 1872-1907, nº 1110; 1910-85, nº 1214.

BIBLIOGRAFÍA Ponz, ed. 1947, p. 99; Beruete, 1909, p. 108; Lozoya, 1945, p. 112; Mayer, 1947, pp. 444-449; Justi, 1953, p. 329; Lafuente Ferrari, 1953, p. 323; Gaya Nuño, 1960, p. 476; Trapier, 1963, p. 312; López-Rey, 1963, nº 160; Angulo, 1971, p. 209; Camón Aznar, 1977, p. 384; Pérez Sánchez, 1986, nº 16; Ayala Mallory, 1991, nº 16; Pérez Sánchez, 1992, p. 238; ídem en Madrid, 1986, p. 326, nº 16.

EXPOSICIONES: Madrid, 1986, p. 326, nº 16.

(Lám. 3.74)

75.- "La huerta de La Florida". Inventario de bienes de Francisca Velázquez, 1653. Sin moldura.

Aparece recogido como un país en la tasación de bienes del matrimonio Mazo-Velázquez (1655). Dado que se registra sin moldura, no dudamos sea de su mano. López Navío (A.E.A., 1960, p. 417) dice que Don Gaspar de Fuensalida tenía una casa de campo: la Casa de recreación Miralrío situada por la zona del actual Paseo de La Florida. Este autor defiende la posibilidad de que allí Velázquez pintara los retratos de Felipe IV, del Conde Duque, o las escenas venatorias en las que aparecen como fondo unas carrascas o robles. Esto mismo pudo ser aplicable a su yerno Mazo. Sobre La Florida, lugar que estuvo muy de

moda en el siglo XVIII, ver el catálogo de la Exposición "Jardines clásicos madrileños", Museo Municipal de Madrid, Madrid, 1981, "La Moncloa o Florida", pp. 77-83.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.B.A., 1990, p. 524, nº 47.

76.- "Paisaje". 0,83 x 0,20. Inventario del Alcázar, 1686.

Por sus dimensiones (vara de alto y una cuarta de ancho), se trata de un cuadro alargado, realizado para el espacio entre ventanas. Se registra en el inventario del Alcázar con el número 4160, a nombre de Mazo, en la Alcoba de la Torre que cae al parque. En estancias próximas se citan las cacerías del propio Mazo, así como de Velázquez, y copias de los originales de la Torre de la Parada. Esta atribución nos permite ratificar la autoría de los siguientes cuadros.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 454, nº 941

77.- "Paisaje". L. 2,40 x 0,82, Comedor, Palacio Real de Aranjuez, nº 10022471.

Paisaje que representa un río con cascada y un gran árbol en la parte izquierda. Estilísticamente, guarda relación con los fondos de las copias mitológicas que Mazo hiciera de los cuadros de Rubens para la Torre de la Parada conocidos gracias a este inventario. En los distintos palacios se consideran de Mazo estos cuadros.

PROCEDENCIA: CC. RR., Invent. 1880, nº 362; 1901, nº 1569; 1926, nº 271; 1931, nº 271.  
(Lám. 3.77)

78.- "Paisaje con río". L. 2,40 x 0,82. Comedor. Palacio de Aranjuez, nº 10022481

Forma pareja con el anterior. Un río con sus márgenes. En su parte derecha un gran árbol. Al fondo una barca con varios personajes, uno de ellos remando.

Iguals características que el anterior a las que hay que unir las figurillas que recuerdan las de Mazo.

PROCEDENCIA: CC.RR. Invent. 1880, nº 478, cuadro especial; 1901, nº 261; 1926, nº 170; 1931, nº 170.

79.- "Paisaje con figuras". L. 2,40 x 0,81. Salón de Música. Palacio Real, Madrid, nº 10010139.

Paisaje de bosque, con un personaje a caballo y otro caminando, fondo de ruinas.  
(Lám. 3.79)

80.- "Paisaje con cazadores". L. 2,40 x 0,81. Salón de Música. Palacio Real, Madrid, nº 10010137.

Paisaje con personajes cazadores acompañando perros.  
Iguals características que los anteriores.  
(Lám. 3.80)

81.- "Paisaje con un cazador". L. 2,495 x 0,82. Dormitorio. Palacio de El Pardo, nº 10069947.

Se representa un paisaje; primer plano de árboles y personaje con cuerno de caza y perro. En el fondo, a la derecha, un pastor de ovejas.

Iguals características que los anteriores.

#### Copias de grandes maestros

- Religiosas

82.- "Jesús y el Centurión". L. 1,11 x 1,88. Copia de Veronés. Inventario de José Manuel Franco.

Recogido por Mercedes Agulló: *"Otra pintura de quando el zenturión pidió a Christo le sanase al criado, copia de Beronés, por mano de Juan Bautista del Mazo, con su marco negro, de dos varas y quarta de ancho y vara y tercia de alto"*. (26-V-1730. Dote de José Manuel Franco). Nos encontramos ante una de esas copias que Palomino cita según Veronés y Tintoretto y fuera del ámbito del Alcázar.

BIBLIOGRAFÍA: Agulló Cobo, 1981, p. 222.

83.- "Santo Entierro". Dos varas casi en cuadro (1,67 x 1,67). Copia de Tiziano. Alcázar de Madrid, nº 3283, Inv. 1686.

Se registra en el inventario de 1686 en el Oratorio debajo del Coro de la Capilla: *"Una pintura que sirve de retablo, de dos varas cassi en quadro, del Sto. Sepulcro, con nuestra Señora y Santa Compañía copia de Tiziano de mano de Juan Bautista del Mazo, Pintor de Cámara: marco tallado y dorado"*.

En dicho inventario aparece con una "Virgen de la Pasión" y un "Ecce Homo" que recogemos más abajo lo que nos hace pensar en las que se consideran copias de Tiziano en las Colecciones Reales. Se conserva un "Santo Entierro" en la Iglesia Vieja de El Monasterio de El Escorial que reúne las características tenidas por Mazo: una pincelada poco corpórea que no corresponde con Tiziano y sí con el yerno de Velázquez. En la Catedral de Palencia existe una capilla con un cuadro similar formando un retablo, además se conservan más ejemplares del mismo tema en otras dependencias de la misma catedral; tanto el estilo como el tema nos hace pensar en el pintor de Felipe IV.

PROCEDENCIA: Colecciones Reales, Inv. 1686 Alcázar de Madrid.

84.- "Otras dos pinturas a los lados y huecos del Altar, de nro. Señor y nuestra Señora de Pasión". Vara de alto (0,83 cms.). Copia de Tiziano. Alcázar de Madrid, nº 3284 y 3285 Inv. 1686.

*"De a vara de alto, también con sus marcos tallados y dorados copias de Tiziano y de mano del dicho Juan Bautista del Mazo"*. Formando retablo con el "Santo Entierro" recogido más arriba.

PROCEDENCIA: Colecciones Reales, Inv. 1686 Alcázar de Madrid.

- Mitológicas

**85.- "Alejandro Magno en una cacería de leones".** 3,76 x 3,76. Copia de Rubens. Hoy, en paradero desconocido.

En 1686 en el Cuarto del Príncipe del Alcázar formando pareja con el de "Mercurio y Argos": *"Dos pinturas iguales de a cuatro varas y media en cuadro con marcos negros la fábula de Mercurio y Argos, donde hay una vaca, y la otra de Alejandro Magno en una cacería de leones, ambas copias de Rubens de mano de Juan Bautista del Mazo"*.

Llama la atención el tema. Dado que Mazo pintó una serie de "Los trabajos de Hércules", para el Cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid, también podría tratarse de este último. En el grabado realizado por Cornelis Cort sobre dibujo de F. Floris inspirado en una estampa aparece el héroe dando muerte al león y hay otro cadáver ya debajo.

PROCEDENCIA: CC.RR. Inv. 1686A.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 452; Alpers, 1971, p. 235; López Torrijos, 1985, p. 417; Orso, 1986, p. 167.

**86.- "Apolo vencedor de Marsias".** L. 1,81 x 2,25. Copia de Rubens. Museo del Prado, nº 1712.

Copia del nº 1551 que firma Jordaens según boceto de Rubens para la Torre de la Parada. Mazo deja más espacio libre alrededor de las figuras, lo que también hace en otros cuadros. Rooses tuvo el original y la copia por obras de Mazo. Velázquez reproduce la copia de su yerno en "Las Meninas" junto a la "Historia de Palas y Aracné".

Queda recogida en el inventario de 1686 en el Cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid: *"Otra pintura del mismo tamaño y marco negro de la fábula del dios Pan y Apolo hecho sátiro. Copia de Rubens de mano del dicho Juan Bautista del Mazo"*. En el inventario de 1747 figura en el Retiro con el nº 15: *"Otro de dos varas y dos tercias de largo y poco más o menos de alto de la competencia del dios Pan y Apolo, copias de Rubens en dos mil reales"*.

Rosa López Torrijos recoge una versión del desollamiento de Marsias en pequeñas figuras enmarcadas en fondo de paisaje como lo hacían Agüero y Mazo, en colección particular madrileña.

PROCEDENCIA: Colecciones Reales, Inv. 1686A; 1747BR; Prado: Inv. 1849, nº 1234; Cat. 1854-58, nº 1234; 1873-1907, nº 1636; 1910-85, nº 1712.

BIBLIOGRAFÍA: Rooses, III, p. 10; Sánchez Cantón, "Las Meninas y sus personajes", 1943, p. 14; Bottineau, 1958, p. 452; Alpers, 1971, p. 237; Díaz Padrón, 1975, p. 332; López Torrijos, 1985, p. 302; Orso, 1986, p. 172.

(Lám. 3.86)

**87.- "Atlas sosteniendo al mundo".** Copia de Rubens. Paradero desconocido.

En 1700 en el Cuarto Bajo del Alcázar: *"adelante [sic] con un globo al hombro copia de Rubens de mano de dicho Juan Bautista"*. En el Buen Retiro en 1747, nº 11380.

Díaz Padrón presenta un dibujo del mismo tema y lo considera copia de Rubens.



PROCEDENCIA: Colecciones Reales, Inv. 1700A; 1747BR, nº 1380.

BIBLIOGRAFÍA: Díaz Padrón, 1975, p. 336; López Torrijos, 1985, p. 352; Orso, 1986, p. 172.

**88.- "Educación de Baco".** L. 1,19 x 1,61. Copia de Rubens. Museo del Prado, nº 6161. Depositado en la Embajada de España en París por R.O., desde 1882.

El dios marcha a hombros de un sátiro y una ninfa, al tiempo que tañe un pandero, detrás suyo y junto a un árbol se agrupan los niños celebrando una fiesta.

El cuadro se conserva en el Museo del Prado como anónimo flamenco del siglo XVII (Díaz Padrón) y anteriormente como escuela de Rubens. Se incluye en el presente catálogo ya que, estilísticamente, coincide con el resto de obras consideradas de Mazo.

PROCEDENCIA: CC.RR.; Inv. Prado, 1857, nº 3447; Cat. 1854-58, nº 347; 1873-82, nº 1640.

BIBLIOGRAFÍA: Díaz Padrón, 1975, p. 449.

(Lám. 3.88)

**89.- "El rapto de Deldamia".** L. 1,83 x 2,24. Copia de Rubens. Museo del Prado, nº 3557.

Orso lo incluye dentro de una serie de cuadros en el Cuarto del Príncipe: Atlas, y los raptos de Proserpina, Ganímedes y las sabinas. Dado que en el inventario de Francisca Velázquez (Cherry, A.E.A., 1990) se recoge el bosquejo para el rapto de Deidamia y que en el Museo del Prado se conserva el presente cuadro, consideramos que se produjo un error en la enunciación del título y se trata de este último.

El cuadro objeto de análisis presenta las mismas características estilísticas que otras copias de Mazo según Rubens, incluso la banda añadida en la parte superior que no se presenta en los del maestro flamenco.

PROCEDENCIA: CC.RR., Inv. 1686A; Prado, Inv. 1857, nº 2222.

BIBLIOGRAFÍA: Orso, 19986, p. 167.

(Lám. 3. 89)

**90.- "El rapto de Deldamia".** 0,83 x 0,63. Inventario de Francisca Velázquez (1653). Sin moldura.

En la tasación de bienes de Francisca Velázquez se nombra como: *"otro cuadro del robo de los centauros. Vara de largo y tres cuartas de ancho"*. El hecho de que aparezca sin moldura nos ayuda a aventurar la teoría de que se trate de un dibujo preparatorio o bosquejo para el cuadro grande conservado en el Museo del Prado.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 37.

**91.- "Demócrito".** L. 1,19 x 0,47. Copia de Rubens. Museo del Prado, nº 1706.

Copia reducida del nº 1682 de Rubens: "Demócrito, el filósofo que ríe" (1,79 x 0,66). Durante mucho tiempo fue identificado erróneamente como "Arquímedes". Pintado el original para la Torre de la Parada.

Madrazo tuvo la copia de Mazo por original del maestro flamenco en catálogos del pasado siglo y principios del XX (1920, p. 338). No obstante, aparece a nombre de Mazo en el inventario de 1686 del Alcázar, en el Cuarto del Príncipe, y con su correcta atribución.

Antonio Ponz vio la misma pintura en las dependencias del Infante don Gabriel en el Palacio Nuevo.

PROCEDENCIA: Col. Reales, 1686A; Prado, Inv. 1849, nº 1703; Cat. 1854-58, nº 1703; 1873-1907, nº 1629; 1910-85, nº 1706.

BIBLIOGRAFÍA: Ponz, IV, p. 531; Bottineau, 1958, p. 453; Alpers, 1971, p. 924; Díaz Padrón, 1975, pp. 263 y 329-30; Orso, 1986, p. 167.

(Lám. 3.91)

92.- "Deucallón y Pirra". L. 0,91 x 1, 69. Copia de Rubens. Museo del Prado, nº 5272. Estuvo depositado en el Ayuntamiento de Barcelona por R.O., desde 1882 a 1987.

Única imagen de Deucalión y Pirra en la pintura española del siglo XVII. En el Cuarto del Príncipe del Alcázar en 1686 donde figura a nombre de Mazo, pareja con "El banquete de Tereo", nº 5447 del mismo Museo.

La pintura ha sido catalogada como escuela de Rubens y hoy restituida a Mazo por Alpers. Es copia de un original de Cossiers perdido en la Torre de la Parada, según boceto de Rubens que hoy se conserva en el Museo del Prado, nº 2041. La historia se narra en el Libro I de las "Metamorfosis" de Ovidio (313-415).

PROCEDENCIA: Colec. Reales, Inv. 1686A; Prado, Cat. 1854-58, nº 1708; 1873-82, nº 1638.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, nº 895; Alpers, 1971, p. 200; Díaz Padrón, 1975, p. 331; López Torrijos, 1986, p. 385; Orso, 1986, p. 167.

(Lám. 3.92)

93.- "Cacería de Diana". L. 1,60 x 1,07. Copia de Rubens. Museo del Prado, nº 5262. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O., desde 1881.

Se considera copia de Mazo de un original perdido de Rubens y Snyders que, junto con una serie de cuatro, adornaban la Pieza Ochavada del Alcázar. La copia de Mazo aparece inventariada en el Alcázar de Madrid, Cuarto del Príncipe, en 1686: "*Diana en una cacería de Rubenes de mano del dho. Juan Bautista del Mazo*". Allí seguía en 1700. Para Díaz Padrón, debe de ser la misma que, por error, se tiene por Rubens en el inventario de 1794 en el Palacio Nuevo: "*Cuarto de la Reina, tocador, nº 331: tres varas de largo y dos de alto Una cacería de Rubens en 5000 rs. un*".

PROCEDENCIA: CC.RR., Inv. 1686A; Inv. 1700A; 1794BR; Prado, Inv. 1849, nº 346; Cat. 1854-58, nº 346; 1873-82, nº 1633.

BIBLIOGRAFÍA: Villamil, 1874, p. 316, nº 13; Bottineau, 1958, nº 899; Alpers, 1971, p. 40; Díaz Padrón, 1975, p. 326; López Torrijos, 1985, pp. 325-30; Orso, 1986, p. 167.

(Lám. 3.93)

94.- "Diana en una cacería". 1,25 x 0,83. Copia de Rubens. Alcázar de Madrid.

El cuadro consta en el inventario del Alcázar de 1686, en el Cuarto del Príncipe, haciendo pareja con "Dido y Eneas" (nº 3104 del Museo del Prado): "*Cuarto bajo que llaman del Príncipe que cae a la plazuela de palacio*", en la pieza principal se mencionan "*otras dos pinturas yguales de a vara de ancho y vara y media de alto la una de Diana en una cacería y la otra de la Istoria de Dido y Eneas que la recibe apeandose de un caballo, marcos negros copias de Rubenes de mano del dho Juan Bautista del Mazo*". El tamaño es algo inferior que el recogido arriba, de ahí que posiblemente se trate de otro cuadro situado en el mismo emplazamiento. Posiblemente destruido por el incendio de 1734.

PROCEDENCIA: Inv. 1686A.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 452; Díaz Padrón, 1975, p. 334.

95.- "Diana cazadora". L. 1,19 x 0,49. Copia de Rubens, Museo del Prado, nº 1725. Depositado en el Museo Municipal de Játiva (Valencia) por O.M., desde 1986.

Se estima copia de un original de Rubens perdido en el Alcázar de Madrid. La diosa lleva un halcón en la mano, acompañada de un perro. Para Díaz Padrón, el origen de la composición sería la Diana de Veronés del fresco de la Villa Barboro-Volpi, cuyo boceto se conserva en El Ermitage (nº 167).

El original se tasa en 1686 en el Alcázar y la copia de Mazo también junto con otras seis copias para entreventanas, que corresponden a originales para la Torre de la Parada. Posteriormente se tasa con el nº 795 en el Retiro, según inventario de 1747, salvado del incendio del Alcázar: *"Otra de vara y tercia de alto y dos tercias de ancho de una Diana copia del mismo autor en seiscientos reales"*. En el Palacio de Madrid en 1772.

PROCEDENCIA: CC.RR., Inv. 1686A; Inv. 1747BR, nº 795; Prado, Inv. 1849, nº 2717; Cat. 1873-1907, nº 1654; 1910-85, nº 1725.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 453, nº 928; Díaz Padrón: "Nuevas copias de Rubens por Martínez del Mazo en el Museo del Prado", *A.E.A.*,; López Torrijos, 1985, pp. 424-5, nº 3.

(Lám. 3.95)

96.- "Diana y Acteón". L. 0,96 x 1,07. Copia de Tiziano. Museo del Prado, nº 423.

En 1746 estaba en el Retiro, desde 1796 al 5 de abril de 1827 en la Academia. En el Prado entraron como obras de Tiziano y Pedro de Madrazo sugirió el nombre de Mazo como copista, que luego pasó a los catálogos desde 1910. Beroqui primero y Wethey después han negado con ciertos argumentos la atribución a Mazo. Sin embargo, el estudio de la tela, los pigmentos y la técnica (Kellers, 1968) aseguran que se trata de copias españolas y del siglo XVII. El hecho de que aparezcan los mismos temas en el inventario del Marqués del Carpio y en el realizado tras el fallecimiento de Francisca Velázquez, recogidos más abajo, nos permiten mantener la autoría de Mazo. Otro "velazqueño", Burgos Mantilla, posee una "Cabeza de Diana" (Agulló y Pérez Sánchez, *A.E.A.*, 1976, nº 73).

PROCEDENCIA: CC.RR., Inv. 1666; 1686A, nº 804; 1700A, nº 442; 1794A, nº 201; 1772BR; Id. 1800; Acad. San Fernando. En el Prado desde 1827. Museo del Prado: Inv. 1849, nº 429; Cat. 1854-1858, nº 429; 1872-1907, nº 483; 1910-1985, nº 429.

BIBLIOGRAFÍA: Ceán Bermúdez, 1800v., p.40; Madrazo, 1872, pp. 89-90; Croewe-Cavalcaselle, 1877, II, 283-284; Beroqui, 1946, pp. 1145-146; Pita Andrade, 1952, p. 231-2; Bottineau, 1958, p. 314; Keller, 1968, pp. 94-95; Wethey, 1975, pp. 140-141; Pérez Sánchez, 1976, p. 156; López Torrijos, 1985, p. 328; Pérez Sánchez en Madrid, 1986, p. 328, nº 154.

EXPOSICIONES: Madrid, 1986, p. 328, nº 154.

(Lám. 3.96)

97.- "Diana y Acteón". 1,67 x 2,08. Copia de Tiziano. Inventario Marqués del Carpio, nº 239 (1651).

En el inventario del Marqués del Carpio aparece este tema: *"una pintura en lienzo de unas ninfas que se bañan [sic] en una fuente que está debajo de un árbol. Pendiente de una cortina colorada y arrimado a ella un zagal con carcax de flechas al hombro copia del*

*Tiziano de la mano de Juan Baptista Maço compañero del n° 234 y del mismo tamaño con su marco negro".*

El n° 234 del inventario es "El rapto de Europa". También se citan otras dos copias de Tiziano, compañeras de las anteriores pero sin citar el nombre de Mazo. Pueden ser de él ya que otras versiones de los mismos temas han aparecido en el inventario de bienes de Francisca Velázquez y del propio Mazo (Cherry, A.E.A., 1990). Se trata de "Diana y Calisto" y "Venus y Adonis".

El original se conserva en la Colección Bridgewater de Londres. Salió de España en 1704 como regalo de Felipe V al Mariscal Gramont. Pita Andrade señala la coincidencia de medidas entre el original de Londres (1,90 x 2,07) y la copia que estamos estudiando.

BIBLIOGRAFÍA: Pita Andrade, A.E.A., 1952, pp. 231-2; López Torrijos, 1985, pp. 325-330 y 424-5, n° 15; Burke y Cherry, 1997, Doc. 49, n° 0238.

**98.- "El baño de Diana". 1,04 x 1,04. Inventario de Francisca Velázquez (1653).**

Ha de tratarse de "Diana y Acteón". En la tasación de bienes que poseía el matrimonio Mazo-Velázquez, se recogen una serie de obras, entre ellas la presente formando pareja con "La fábula de Calisto". Este tema ha de corresponder con "Diana y Acteón" y se dice que está sin acabar lo que nos ratifica la autoría del yerno de Velázquez.

Para Cherry esta pintura, junto con "Diana y Calisto" (n° 31 del inventario de bienes de Francisca Velázquez), ambas de Vara y cuarta en cuadro, pueden ser las copias de Tiziano del Museo del Prado: n° 424, "Diana descubre la falta de Calisto" (0,98 x 1,07m.) y n° 423 "Diana y Acteón" (0,96 x 1,07) que se recogen en el presente catálogo.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, n° 32.

**99.- "El baño de Diana acabado". Tasación de bienes de Francisca Velázquez (1655).**

Aparece registrada en la tasación de bienes del matrimonio Mazo-Velázquez, realizada en 1655, pero no en el inventario de 1653 por eso situamos la posible fecha de su creación más tarde que en el resto de obras ya que las restantes coinciden en el inventario y en la tasación y ésta no, lo que nos lleva a pensar que se pintó más tarde que las restantes. Ha de tratarse de "Diana y Acteón". El hecho de que se diga expresamente que está acabado, nos ratifica en la autoría de Mazo. Desconocemos si se trató de una copia de Tiziano o no. Rosa López Torrijos menciona una versión de "Diana y Acteón" hecha por Mazo pero según Rubens (López Torrijos, 1985, pp. 325-330). Burgos Mantilla poseía una "*cabeza del baño de Diana*" (n° 75 de su Catálogo), tal vez se trate del mismo tema.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, pp. 522, 524, n° 35.

**100.- "El baño de Diana". 0,417 cms. Inventario de Francisca Velázquez (1653).**

En la tasación de bienes de Francisca Velázquez. Ha de tratarse de "Diana y Acteón". Forma pareja con "El rapto de Europa" con iguales dimensiones (media vara). Puede tratarse de dibujos preparatorios o bosquejos para los cuadros grandes del mismo tema.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, n° 49.

**101.- "Diana y Calisto".** L. 0,98 x 1,07. Copia de Tiziano. Museo del Prado, nº 424. Estuvo depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla por O.M., desde 1970 a 1989.

Formando pareja con "Diana y Acteón".

PROCEDENCIA: CC.RR., Inv. 1666-1686A, nº 804; 1700A, nº 442; 1794A, nº 201; 1772BR; Id. 1800; Acad. San Fernando. En el Prado desde 1827. Museo del Prado: Inv. 1849, nº 728; Cat. 1854-1858, nº 728; 1872-1907, nº 482; 1910-1985, nº 423.

BIBLIOGRAFÍA: Ceán Bermúdez, 1800v., p.40; Madrazo, 1872, pp. 89-90; Croewe-Cavalcaselle, 1877, II, pp. 283-284; Beroqui, 1946, pp. 145-146; Pita Andrade, 1952, p. 231-2; Bottineau, 1958, p. 314; Keller, 1968, pp. 94-95; Wethey, 1975, pp. 140-141; Pérez Sánchez, 1976, p. 156; López Torrijos, 1985, p. 328; Pérez Sánchez en Madrid, 1986, p. 328, nº 155.

EXPOSICIONES: Sevilla, 1970, p. 13, fig. 41a; Madrid, 1986, p. 328, nº 155.

(Lám. 3.101)

**102.- "Diana y Calisto".** 1,67 x 2,08. Copia de Tiziano. Inventario del Marqués del Carpio, nº 245 (1651).

En el inventario de pinturas aparece, con el número 245: *"la historia de Diana con unas ninfas a la orilla de un río y un perro echado"*. Al ser compañera de "Diana y Acteón" y "El rapto de Europa", el tamaño debe de ser el mismo, esto es, dos varas y media de ancho y dos de alto. En el inventario no se recoge el nombre de Mazo, no obstante, al ser compañera de las anteriores y haber encontrado una versión menor en posesión del pintor, nos inclinamos a corroborar la autoría de Mazo.

PROCEDENCIA: Colección del Marqués del Carpio.

BIBLIOGRAFÍA: Pita Andrade, A.E.A., 1952, p. 232.

**103.- "La fábula de Calisto".** 1,04 x 1,04. Inventario de Francisca Velázquez (1653). Moldura dorada.

Para Cherry, esta pintura, junto con "El baño de Diana" (nº 32 de la tasación de bienes de Francisca Velázquez), ambas de vara y cuarta en cuadro, pueden ser las copias de Tiziano del Prado: nº 424, "Diana descubre la falta de Calisto" (0,98 x 1,07m.) y nº 423 "Diana y Acteón" (0,96 x 1,07). El cuadro de Calisto es el más caro de las copias de Tiziano en la tasación de Nardi valorada en 1000 reales. Dado el tamaño y la existencia de originales de Mazo en la colección del Marqués del Carpio, nos inclinamos a pensar que se trata del bosquejo o dibujo preparatorio de los cuadros grandes. Aparece registrado con moldura; en la catalogación de temas religiosos hemos excluido aquellos enmarcados recogidos en el inventario de Francisca Velázquez. A pesar de ello, dado el abundante número de copias mitológicas de Mazo, no dudamos sea de su mano.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 31.

**104.- "Dido y Eneas".** L. 1,46 x 0,95. Copia de Rubens. Museo del Prado, nº 3104. Depositado en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú (Barcelona), por O.M., desde 1986. Anteriormente estuvo depositado en la Universidad de Granada, por R.O., desde 1881 a 1965.

Pareja con "Diana en una cacería" recogido más arriba. La copia de Mazo se describe en el inventario del Alcázar de 1686: *"Cuarto bajo que llaman del Príncipe que cae a la*

*plazuela de palacio*", en la pieza principal se mencionan "otras dos pinturas yguales de a vara de ancho y vara y media de alto la una de Diana en una cazeria y la otra de la Istoria de Dido y Eneas que la recibe apeandose de un caballo, marcos negros copias de Rubenes de mano del dho. Juan Bautista del Mazo".

El asunto es el que narra Virgilio en el Canto IV, versos 160-166 de la Eneida. Desaparecido el original en el incendio del Alcázar, se han dado a conocer con posterioridad un boceto para la composición y un ejemplar que se conserva en el Museo de Frankfurt.

La presente copia aparece siempre en el Alcázar como obra de Mazo en los inventarios de 1666, 1686 y 1700. Se salvó del incendio y pasó al Buen Retiro, desde donde se incorporó al Prado. El cuadro se inventarió en el Prado como "Escuela de Rubens" y sólo el estudio de los inventarios permitió devolverlo a Mazo.

Rosa López Torrijos lo incluye dentro del ciclo de la historia de Eneas en el cual participaría también su discípulo Agüero.

PROCEDENCIA: CC.RR, Inv. 1666A, id. 1686, id. 1700; Buen Retiro; Prado, Cat. 1854-58, nº 1744; 1873-1907, nº 1639.

BIBLIOGRAFÍA: Cruzada Villamil, 1874, p. 313, nº 10; Rooses, 1886, III, p. 16; Bottineau, 1958, p. 452; Alpers, 1971, p. 272; Díaz Padrón, 1975, p. 334; López Torrijos, 1981, p. 3911; id. 1985, p. 412, nº 68; Pérez Sánchez en Madrid, 1986, p. 327, nº 153; Orso, 1986, p. 167.

EXPOSICIONES: Madrid, 1986, p. 327, nº 153.

(Lám. 3.104)

**105.- "El rapto de Europa".** 1,67 x 2,08. Copia de Tiziano. Inventario del Marqués del Carpio (1651).

En el inventario de 1651 se recoge con el número 234: *Una pintura en lienzo del Robo de Europa sobre un toro blanco con dos niños copia del Tiçiano de mano de Juan Baptista maço [...] con su marco negro*". De dos varas y media de ancho y dos de alto.

En la Wallace Collection de Londres, se conserva un lienzo del mismo tema (0, 575 x 0,715) el cual algunos autores atribuyeron a Mazo (Crowe y Cavalcaselle, 1877). Otros, por el contrario, lo consideran copia del siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA: Pita Andrade, A.E.A., 1952, p. 231; Harris, 1982, p. 160; López Torrijos, 1985, p. 417, nº 24; Burke y Cherry, 1997, Doc. 49, nº 0233.

**106.- "La fábula de Europa".** 0,41 x 0,63. Inventario de bienes de Francisca Velázquez (1653). Moldura negra.

Para Cherry se trata probablemente una pequeña copia (0,42 x 0,63) del Rapto de Europa de Tiziano, hoy en Boston. Para el original Wethey, ("The Paintings of Titian", III, pp. 172-175, nº 32). Por el tamaño (Tres cuartas de ancho y dos de alto) podría tratarse del bosquejo o cuadro preparatorio para el de mayor tamaño. En la tasación de bienes de Francisca Velázquez.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 42.

**107.- "Un cuadrto de Europa".** Media vara (0,41 cms.). Inventario de Francisca Velázquez (1653). Moldura negra.

En la tasación de bienes de Francisca Velázquez. Con toda probabilidad "El rapto de Europa". Forma pareja con otro del mismo tamaño de "El baño de Diana" ("Diana y Acteón",

?) recogido más arriba. La abundancia de versiones nos demuestra lo exitoso de la fórmula que debió de repetir Mazo en múltiples ocasiones.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 48.

**108.- "La caída de Faetón".** Copia de Jan Eyck. Hoy, paradero desconocido.

Copia de Mazo del original de Jan Eyck conservado en el Museo del Prado (nº 1345) según boceto de Rubens para la Torre de la Parada. La copia se encontraba en 1686 en el Cuarto del Príncipe del Alcázar. Posiblemente destruido en el incendio de 1734.

PROCEDENCIA: CC.RR., Inv. 1686A.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 452, nº 898; López Torrijos, 1985, p. 386.

**109.- "El rapto de Ganimedes".** Copia de Rubens. Hoy, paradero desconocido.

Copia del que hizo Rubens (Prado, nº 1679) para la Torre de la Parada. La copia de Mazo se registra en el Alcázar madrileño en la pieza principal en 1686 y en 1700 en el Cuarto Bajo. El cuadro que nos ocupa pudo desaparecer durante el incendio de 1734.

PROCEDENCIA: CC.RR., Inv. 1686A; id. 1700.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 422, nº 902; Díaz Padrón, 1975, p. 260; López Torrijos, 1985, pp. 267-269; Orso, 1986, p. 172.

**110.- "Heráclito".** Copia de Rubens. Perdido.

Formando pareja con "Demócrito", el filósofo que ríe, en oposición a Heráclito símbolo del pesimismo. Ambas son copias de los originales de Rubens (nº 1682 y 1680) que se conservan en el Museo del Prado. Esta copia de Mazo figura documentada en el Cuarto del Príncipe del Alcázar, 1686. Posiblemente destruida en el incendio de 1734.

PROCEDENCIA: CC.RR., Inv. 1686Alcázar.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, nº 23; Díaz Padrón, 1975, p. 262; Orso, 1986, p. 167.

**111.- "La apoteosis de Hércules".** L. 0,98 x 0,98. Copia de Rubens. Museo del Prado, nº 1369.

Aparece registrado en el inventario del Alcázar madrileño de 1686 donde se describe como Faetón: "*Otras dos pinturas iguales de a vara en cuadro la una y la otra de Faetón con un carro de cuatro caballos blancos y cupidillos, marcos negros, copias de Rubens de mano de Juan Baptta. del Mazo*". Anteriormente estuvo atribuido a Borkens. Tras el incendio de 1734, pasó al Buen Retiro.

PROCEDENCIA: CC.RR., 1686A; 1778BR, id. 1794; Prado, Cat. 1854-58, nº 1799; 1873-1907, nº 1715; 1910-85, nº 2141.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 452, nº 898; Alpers, 1971, p. 112 y ss; [Sánchez Cantón] 1972, p. 62; Díaz Padrón, 1975, p. 326; López Torrijos, 1985, p. 183 y 408, nº 83; Orso, 1986, p. 169. (Lám. 3.111)

**112.- "Hércules matando al dragón del jardín de las Hespérides".** L. 0,65 x 1,55. Copia de Rubens. Museo del Prado, nº 1711.

En el inventario de 1686 se registra de la siguiente manera: *"Y otro que aparece Hércules con una hacha encendida en la mano copia de Rubens, de mano de Juan Bautista del Mazo"*. Pertenecer, probablemente, a la serie de seis cuadros sobre los Trabajos de Hércules. Mide dos tercios de alto y uno de ancho y figura en la pieza principal del Cuarto del Príncipe; en 1700 se depositó en el Retiro.

PROCEDENCIA: CC.RR., 1686A; Id. 1700; Prado, Inv. 1849, nº 1232; Cat. 1854-58, nº 1232; 1872-1907, nº 1635; 1910-1972, nº 1711.

BIBLIOGRAFÍA: Cruzada Villamil, 1874, p. 306; Rooses, III, p. 21; Bottineau, 1958, pp. 3311 y 452, nº 673 y 904; Alpers, 1971, p. 279; [Sánchez Cantón] 1972, p. 603; Díaz Padrón, 1975, p. 332; López Torrijos, 1985, p. 408, nº 76; Orso, 1986, p. 167.

(Lám. 3.112)

**113.- "Hércules matando a la Hidra de Lerna".** L. 1,17 x 0,49. Copia de Rubens, Museo del Prado, nº 1710.

La historia se toma del libro IX de las Metamorfosis de Ovidio (69-74). La composición es copia de un original de Rubens, que se tiene por perdido en la Torre de la Parada, aunque consta identificado en los inventarios de 1700, 1747 y 1794.

Bottineau estima que es copia de otro de este asunto que se encontraba en la Pieza Ochavada del Alcázar (nº 170-171). Sin embargo, las medidas no coinciden. Cruzada Villamil tuvo la copia por un original y Madrazo por copia de Rubens. Identificado por Alpers.

En el inventario de 1686: *"Uno de Hércules matando a la Hidra de siete cabezas..."*. Forma parte de un conjunto de seis pinturas de vara y media de alto y dos tercias de ancho. El lienzo estaba en 1700 en la pieza de las Bóvedas y en 1794 en la pieza que está de paso al dormitorio de la Infanta.

PROCEDENCIA: CC.RR. 1686A, id. 1700 y 1794; Prado, Inv. 1849, nº 1211; Cat. 1854-1858, nº 1211; 1872-1907, nº 1634; 1910-1972, nº 1710.

BIBLIOGRAFÍA: Smith, Catalogue Raisonné, II, p. 136; Cruzada Villamil, 1874, p. 331; Rooses, III, p. 20; Gaya Nuño, *B.S.E.E.*, 1954, p. 131; Bottineau, 1958, nº 925, p. 452; Alpers, 1971, p. 2119; [Sánchez Cantón], 1972, p. 603; Díaz Padrón, 1975, pp. 331-332; López Torrijos, 1985, nº 74, p. 408; Orso, 1986, p. 167.

(Lám. 3.113)

**114.- "Hércules luchando con el león de Nemea".** Copia de Rubens. Hoy en paradero desconocido.

En 1734 en el Salón de Comedias del Alcázar. Para Rosa López Torrijos quizás se trate del lienzo de la serie de "Los trabajos de Hércules". Orso recoge esta serie en el Cuarto del Príncipe en 1686. En posible relación con "Alejandro el Grande en una cacería de leones" recogido más arriba.

PROCEDENCIA: CC.RR. Alcázar 1734 (pinturas salvadas del fuego).

BIBLIOGRAFÍA: López Torrijos, 1985, p. 408, nº 73. Orso, 1986, p. 167.

**115.- "Hércules luchando con la serpiente Pitón".** Copia de Rubens. Hoy en paradero desconocido.



En 1734 en el Salón de Comedias del Alcázar. Para Rosa López Torrijos puede pertenecer a la serie de "Los trabajos de Hércules". Orso recoge esta serie en el Cuarto del Príncipe en 1686.

PROCEDENCIA: CC.RR. Inv. Alcázar 1734 (pinturas salvadas del fuego).

BIBLIOGRAFÍA: López Torrijos, 1985, nº 82, p. 408; Orso, 1986, p. 167.

**116.- "Hércules y las tres diosas".** Copia de Rubens. Hoy, paradero desconocido.

Lo recoge Orso en el Cuarto del Príncipe en 1686. Tal vez se trate de "El juicio de Paris", también pintado por Rubens (Prado, 1669).

BIBLIOGRAFÍA: Orso, 1986, p. 167.

**117.- "Meleagro y Atalanta".** 0,63 x 0,41. Tasación de bienes de Francisca Velázquez (1655). Con moldura negra.

En la tasación de bienes de Francisca Velázquez (1655) se enuncia de la siguiente manera: *"una pintura de una fabula de talantta quando mato al puerco de calidonia"*. Tres cuartas de largo y media vara de ancho. Aparece tasada en 1655 pero no inventariada en 1653.

Para Cherry, posiblemente copia reducida (0,42 x 0,63) del paisaje de Rubens "Meleagro y Atalanta" (Museo del Prado, nº 1662). Por las dimensiones puede tratarse de un cuadro preparatorio o bosquejo para cuadros de mayor tamaño, al igual que sucede con otros de las mismas características encontrados en la casa del pintor.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, pp. 522, 524, nº 52.

**118.- "Mercurio".** L. 1,08 x 0,49. Copia de Rubens. Museo del Prado, nº 1708. Depositado en el Museo Municipal de Játiva (Valencia) por O.M. desde 1986.

Se cita en el Alcázar de Madrid en 1686 entre seis lienzos más a nombre de Mazo según originales de Rubens y de su escuela para la Torre de la Parada: *"Otros seis cuadros de a vara y media de alto y dos tercios de ancho, tambien en las entreventanas, marcos negros. Los dos de Heráclito y Demócrito filósofos, uno de Hércules matando a la Hidra, copias de Rubens de mano del dicho Juan Bautista del Mazo"*. "Mercurio" se registra después del incendio del Alcázar en el inventario del Retiro de 1747, nº 1021: *"Otro de vara y media de alto y media vara poco más de ancho de Mercurio, copia de Rubens en mil reales"*.

Rosa López Torrijos lo identifica con "Perseo".

PROCEDENCIA: CC.RR.; Inv. 1686A, id. 1700; 1747BR; Prado, Inv. 1849, nº 2331; Cat. 1872-1907, nº 1631; 1910-1972, nº 1708.

BIBLIOGRAFÍA: Cruzada Villamil, 1874, pp. 331-332; Bottineau, 1958, p. 453; nº 926; Alpers, 1971, p. 234; Díaz Padrón, 1975, pp. 258 y 330; López Torrijos, 1985, p. 417, nº 1; Orso, 1986, p. 167.

(Lám. 3.118)

**119.- "Mercurio y Argos".** L. 2,70 x 3,45. Copia de Rubens. Museo del Prado, nº 3167. Depositado en la Universidad de Granada por R.O., desde 1881. Actualmente en el Palacio de Carlos V de la misma ciudad.

En 1686 en el Cuarto del Príncipe del Alcázar formando pareja con el de "Alejandro Magno en una cacería de leones" (ver supra): *"Dos pinturas iguales de a cuatro varas y media en cuadro con marcos negros la fábula de Mercurio y Argos, donde hay una vaca, y la otra de Alejandro Magno en una cacería de leones, ambas copias de Rubens de mano de Juan Bautista del Mazo"*.

En la parte superior es más ancho que el original de Rubens (Prado, nº 1673). Esto mismo ocurre en otras versiones realizadas por Mazo de obras de Rubens.

PROCEDENCIA: CC.RR. Inv. 1686A. Prado, Cat. 1854-58, nº 1643; 1873-82, nº 1625; 1972, nº 3167.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 452; Alpers, 1971, p. 235; López Torrijos, 1985, p. 417, nº 3; Orso, 1986, p. 167.

(Lám. 3.119)

120.- *"otra de la fabula de argos y mercurio"*. 0,63 x 0,84. Inventario de Francisca Velázquez (1653). Sin moldura.

En la tasación de bienes de Francisca Velázquez. Para Cherry (Vara de ancho y tres cuartas de alto), se trata de una copia reducida del Mercurio y Argos de Rubens para la Torre de la Parada (nº 1673). Al igual que en otros casos, posiblemente estemos ante el bosquejo o cuadro preparatorio para el de mayor tamaño recogido más arriba. El hecho de que aparezca sin moldura nos permite corroborar tanto la autoría de Mazo como la tesis del bosquejo.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, *A.E.A.*, 1990, p. 524, nº 41.

121.- *"Orfeo y Eurídice"*. 0,83 x 0,83. Copia de Rubens. Paradero desconocido.

Copia de Mazo según original de Rubens (Prado, nº 1667). Se registra en el Alcázar en 1686: *"Otras dos Pinturas yguales de a vara en quadro la una de la fabula de Orfeo y Euridice quando la saco del Infierno con la musica ... marcos negros, copias de Rubenes de mano de Juan Baupia. del mazo"*.

PROCEDENCIA: CC.RR., Inv. 1686A.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 451, nº 897; Díaz Padrón, 1975, p. 252; López Torrijos, 1985, p. 391; Orso, 1986, p. 167.

122.- *"Palas y Aracné"*. Copia de Rubens. Hoy, paradero desconocido.

El original de Rubens se conoce a través de un dibujo (Angulo, 1948). La copia de Mazo aparece en el inventario del Alcázar de Madrid en 1686 y 1700 en el *"cuarto bajo que llaman del Príncipe que cae a la plazuela del Palacio"*.

Para Orso formaba parte de una serie junto a Apolo, Vulcano y Prometeo haciendo referencia a las cuatro artes: tapicería, música, trabajo en metal y escultura.

PROCEDENCIA: CC.RR., Inv. 1686A, id. 1700.

BIBLIOGRAFÍA: López Torrijos, 1985, p. 323; Orso, 1986, p.172.

123.- *"Prometeo"*. Copia de Rubens. Hoy, paradero desconocido.

En 1686 se encontraba en el Cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid. Según Orso, formaba serie con Apolo, Vulcano y Palas y Aracné haciendo referencia a las cuatro artes: tapicería, música, trabajo en metal y escultura. En el inventario no viene especificado el nombre de Mazo como autor, por tanto, para Orso, no precisa ser de él.

PROCEDENCIA: CC.RR., Inv. 1686A.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, nº 904; Díaz Padrón, 1975, p. 302; Orso, 1986, p. 172.

**124.- "El rapto de Proserpina".** L. 1,81 x 2,05. Copia de Rubens. Museo del Prado, nº 5269. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O., desde 1881.

El original de Rubens fue encargado para la Torre de la Parada y la copia de Mazo destinada al Alcázar donde aparece registrada en 1686 en la pieza Principal del Cuarto del Príncipe: *"Otra del mismo tamaño del robo de Proserpina", con unos cupidillos y un carro de que tiran cuatro caballos marco negro copia de Rubens de mano de dicho Juan Bautista*. Al igual que sucede en otras copias realizadas por Mazo, éste deja un espacio en la parte superior que no existe en los originales de Rubens.

PROCEDENCIA: CC.RR., Inv.1686A; 1747BR; Prado, 1854-58, nº 1456; 1872-1882, nº 803.

BIBLIOGRAFÍA: Viñaza, 1894, III, p. 35; Bottineau, 1958, nº 892; Alpers, 1971, p. 257; Díaz Padrón, 1975, pp. 249-50; Alcolea, Pinturas de la Universidad de Barcelona, Catálogo, 1980, p. 111, nº 168; López Torrijos, 1985, pp. 252-3, 374, 414, nº2; Orso, 1986, p. 172.

(Lám. 3.124)

**125.- "Sátiro".** Media vara (0,42 cms.). Inventario de Francisca Velázquez (1653). Sin moldura.

Aparece enunciado como: *"un bacanario de sileno ebrio"* en la tasación de bienes de Francisca Velázquez. Para Cherry quizás sea una copia en versiones reducidas del "Sileno ebrio" de Ribera. También ver "Sátiro y Bacante", copia de Rubens ( Museo del Prado, nº 1726). Otra posibilidad es que se trate de un cuadro preparatorio para una copia del "Sátiro" de Rubens (Museo del Prado, nº 1681). Podría ser parte de la serie para entreventanas formado por "Heráclito", "Demócrito", "El Rapto de Ganimedes" y otros. El hecho de que aparezca sin moldura nos permite abundar en la teoría del cuadro preparatorio.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 51.

**126.- "Saturno devorando a sus hijos".** Copia de Rubens. Hoy, paradero desconocido.

Aparece inventariado en el Alcázar en 1686. Posiblemente desapareció en el incendio.

PROCEDENCIA: CC.RR., 1686A.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 452, nº 927; Díaz Padrón, 1975, p. 259; López Torrijos, 1985, p. 414, nº 1; Orso, 1986, p. 167.

**127.- "El banquete de Tereo".** Copia de Rubens. Museo del Prado, nº 5447. Depositado en el Museo de Valladolid por R.O., desde 1882.

Pareja en el Cuarto del Príncipe con "Deucalión y Pirra" (Prado, nº 5272).

PROCEDENCIA: CC.RR., Inv. 1686A, Id. 1700.; Prado, Inv. 1857, nº 2226.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 452, nº 896; Díaz Padrón, 1975, p. 251; López Torrijos, 1985, p. 439, nº 71; Orso, 1986, p. 169.  
(Lám. 3.127)

128.- "El banquete de Tereo". 0,42 x 0,63. Inventario de bienes de Francisca Velázquez (1653). Sin moldura.

En la tasación de bienes realizada, aparece enunciado como: "*otro de la fabula del Rey thereo y progne y filomena*". Para Cherry se trata de una copia de Rubens. El hecho de que sea menor (Tres cuartas de largo y dos de ancho) que el destinado al Alcázar y que aparezca sin marco nos ratifica en la idea de que se trata de un bosquejo o dibujo preparatorio para el grande.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 38.

129.- "Venus y Adonis". 1,67 x 2,08. Copia de Tiziano. Marqués del Carpio, nº 249 (1651).

Se recoge en el inventario del Marqués del Carpio realizado en 1651 como: "*Historia de Adonis, con tres perros, abrazado a una mujer desnuda*". Forma pareja con "Diana y Calisto" del mismo inventario. En estos dos cuadros no aparece nombre del pintor, no obstante, dado que forman serie con otras salidas de la mano de Mazo con las mismas dimensiones, y de las que se conservan cuadros preparatorios en la colección del artista (ver más abajo), no hay problema para adjudicárselo también al yerno de Velázquez.

BIBLIOGRAFÍA: Pita Andrade, A.E.A., 1952, p. 232.

130.- "Venus". 1,00 x 1,4 aprox. Inventario del Duque de Arcos (1694).

En la tasación, por fallecimiento del Duque de Arcos, Don Manuel Ponce de León, realizada el 16 de enero de 1694 por Alonso del Arco, se recoge el siguiente cuadro: "*Mas un Retrato de Venus de mas de vara de caída, y siete quartas de ancho, copia del Tiziano, por Juº. Bautista del mozo, la tassaron en setenta y siete Rs.*". Posiblemente estemos ante una versión de "Venus y la música" de Tiziano; dado que se encontró un ejemplar de menores dimensiones en la casa de Mazo, recogida más abajo, nos podemos encontrar ante el cuadro final siendo, el inventariado en la casa de Mazo, un cuadro preparatorio. Para el Duque de Arcos anterior pintó otro "velazqueño", Don Tomás de Aguiar.

BIBLIOGRAFÍA: Burke y Cherry, 1997, Doc. nº 118, nº 0109.

131.- "Venus y Adonis". 0,63 x 0,63. Copia de Tiziano. Inventario de Francisca Velázquez (1653). Con moldura negra.

Cherry lo considera copia de "Venus y Adonis" de Tiziano (Museo del Prado, nº 422). Posiblemente se trate del cuadro preparatorio como ocurre con otros recogidos más arriba.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 40.

132.- "Venus y la música". Tasación de bienes de Francisca Velázquez (1655).

El cuadro aparece recogido en la tasación de bienes de Francisca Velázquez: "*una Benus con uno que toca unos organos*". Es de tamaño pequeño y tiene moldura negra. Según Cherry, parece copia de "Venus recreándose con el amor y la música" de Tiziano (Museo del Prado, nº 421). Al igual que el resto de los conservados en esta colección, puede tratarse de un bosquejo para un cuadro de mayores dimensiones, por ejemplo el que recogemos más arriba en la colección del Duque de Arcos.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 44.

**133.- "Venus y Cupido".** Inventario de bienes de Francisca Velázquez (1653).

Se registra en la tasación de bienes de Francisca Velázquez como: "*otra pintura de una benus con un niño que la tiene un expexo*". No tiene moldura, lo que ratifica la idea de que debe tratarse de un cuadro preparatorio. Posiblemente se trate de una copia de Tiziano aunque también Rubens y el propio Velázquez hicieron sus versiones de este tema.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 46.

**134.- "Vulcano".** L. 0,65 x 0,34. Copia de Rubens. Museo del Prado, nº 1707. Depositado en el Museo de Zaragoza por O.M., desde 1933.

Madrazo tuvo esta copia de Mazo por boceto y copia flamenca (1920, p. 338). En el inventario del Alcázar de 1686: "*Cuatro cuadros iguales en los frentes de los remates de esta pieza de dos tercios de alto y una de ancho, marco negro, uno de Vulcano, otro de Ganimedes, que le arrebató el águila, otro de Atlante con un globo al hombro, y otro que parece Hércules con un hacha encendida en la mano, copias de rubens de mano de Juan Bautista le Mazo*". En el mismo lugar en 1700; después del incendio en el Buen Retiro.

PROCEDENCIA: CC.RR., Inv. 1686A, id. 1700; Prado, Cat. 1854-58, nº 1724; 1873-1907, nº 1630; 1910-20 y 1972, nº 1707.

BIBLIOGRAFÍA: Gaya Nuño, B.S.E.E., 1954, p. 131; Bottineau, 1958, p. 452, nº 901; Alpers, 1971, p. 267; Díaz Padrón, 1975, p. 257; López Torrijos, 1985, pp. 335 y 424-5; Orso, 1986, p. 171. (Lám. 3.134)

• Animales

**135.- "Un perro".** Copia de Paul de Vos. Hoy, paradero desconocido.

Mazo hizo una copia del original de Paul de Vos para la Torre de la Parada (Prado, nº 1867; 1,16 x 0,82 cm.). En 1686 se encontraba dicha copia en el Cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid.

PROCEDENCIA: CC.RR., 1686A.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, nº 912-916; Díaz Padrón, 1975, p. 434.

**136.- "Un galgo en acecho".** Copia de Paul de Vos. Hoy, paradero desconocido.

Mazo hizo una copia del original de Paul de Vos para la Torre de la Parada (Prado, nº 1871; 1,16 x 0,84 cm.). En 1686 se encontraba la copia en el Alcázar de Madrid. Se conserva una litografía de R. Amerigo publicada por Madrazo.

PROCEDENCIA: CC.RR., 1686A.

BIBLIOGRAFÍA: Madrazo, "Colección litográfica", 1832, II, nº XLIX; Bottineau, 1958, nº 912-916; Díaz Padrón, 1975, p. 436.

137.- "Pelea de lobos y perros". L. 0,54 x 0,78. Copia de F. Snyders. Museo del Prado, nº 1773. Depositado en el Museo Municipal de San Telmo de San Sebastián por O.M., desde 1940.

Tres lobos luchan frente a once perros en un descampado del bosque. Varios de éstos están heridos. La composición es rápida y agitada. Para Díaz Padrón, el paisaje imita el estilo de Jan Wildens.

El inventario de 1818 lo tuvo por obra de Paul de Vos y en el catálogo de Madrazo de 1920 se tiene por obra de su escuela. Se trata de una obra de un pintor español, posiblemente Mazo. Un original idéntico y firmado se conserva hoy en colección privada en Barcelona (3,44 x 4,05). Existen más versiones (Banco Urquijo y Colección privada, Madrid).

Madrazo supone que procede de la Torre de la Parada. Se inventaría en el Palacio de Aranjuez en 1818 (nº 355) por error como "*tabla, tres cuartas ancho dos de alto, cacería de lobos con perros. Pedro (Paul) de Vos*".

PROCEDENCIA: CC.RR.; 1818Aranjuez, Prado, Inv. 1849, nº 1253; Cat. 1854-58, nº 1253; 1872-1907, nº 1700; 1910-1972, nº 1773.

BIBLIOGRAFÍA: Gaya Nuño, *B.S.E.E.*, 1954, p. 132; Díaz Padrón, 1975, pp. 373-4. (Lám. 3.137)

138.- "La caza del oso". L. 0,81 x 0,96. Copia de F. Snyders. Museo del Prado, nº 1881. Depositado en el Museo Municipal de Castrelos de Vigo (Pontevedra) por O.M., desde 1935.

Un oso hace frente a ocho perros. Uno de ellos se retuerce de dolor entre las garras de la fiera, y otro pende en el aire entre sus dientes.

El catálogo de Madrazo de 1920 da el lienzo por obra de escuela de Paul de Vos. Es probable que se trate de una de las copias de Frans Snyders que hizo Mazo. El original parece conservarse en el Palacio de Riofrío ("*Reales Sitios*", 1969, XXI, p. 23).

Dos copias anónimas -omitiendo algunos perros- son de propiedad privada de Madrid y del Banco Urquijo.

PROCEDENCIA: Prado, Cat. 1873-1907, nº 1814a; 1910-20 y 1972, nº 1881.

BIBLIOGRAFÍA: Gaya Nuño, *B.S.E.E.*, 1954, p. 133; Díaz Padrón, p. 374. (Lám. 3.138)

139.- "Zorras perseguidas por perros". L. 0,95 x 0,80. Copia de F. Snyders. Museo del Prado, nº 3827. Depositado en el Ministerio de Justicia por O.M., desde 1988. Anteriormente en la Universidad Central de Madrid por R.O., desde 1883 a 1957.

Los cuatro perros persiguen a tres zorras atrapando una en primer plano. Fondo de paisaje y troncos de árboles a contraluz.

Se consideró copia de Paul de Vos, sin embargo los modelos corresponden a Snyders. Esta copia de Mazo se registra en el inventario de 1686 del Alcázar de Madrid a nombre de éste. Posteriormente en el Retiro en 1794, nº 449: "*Copia de Pedro de Vos, una cacería de zorra con varios perros, vara y media cuarta de alto una de ancho*".

PROCEDENCIA: CC.RR., 1686A, 1794BR. Prado, Inv. 1857, nº 2043.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, nº 335; Díaz Padrón, 1975, p. 374.  
(Lám. 3.139)

140.- "Cacería de perros, venados y zorras". 1,04 x 0,63. Alcázar de Madrid.

En la Pieza de la Torre que cae al Parque se registra, en 1686: *"Otra [pintura] de vara y cuarta de alto y tres cuartos de ancho de otra cacería de Perros y venados y zorras copia de rubenes de mano de mazo marco negro"*.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 454, nº 936.

141.- "La caza del jabalí". L. 0,86 x 1,50. Copia de F. Snyders. Museo del Prado, nº 2948. Depositado en el Ministerio de Asuntos Exteriores por O.M., desde 1950.

Un jabalí perseguido por doce perros. En el inventario del Alcázar de 1686 se registra en la Pieza de la Torre que cae al Parque: *"Otra Pintura de vara y tercia de ancho y cerca de vara de alto de unos Perros acosando á un Jauali copia de Rubenes de mano de mazo"*.

PROCEDENCIA: CC.RR., 1686A; Prado, Inv. 1857, nº 2252, Cat. 1972, nº 2948.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 453, nº 934; Díaz Padrón, 1975, p. 374-5.  
(Lám. 3.141)

142.- "Unos perros con una vaca". 0,83 x 0,83. Copia de Rubens. Alcázar de Madrid. Hoy, desaparecida.

En el inventario del Alcázar de 1686 se registra, en la Alcoba de la Torre: *"Otra Pintura de una vara en quadro de unos perros con una Baca copia de Rubenes de mano de mazo. marco negro"*. En posible relación con ésta, se conservan, en el Museo del Prado, dos pinturas del mismo título "Toro rendido por perros", una de Paul de Vos (1,57 x 2,00, nº 1872) y otra de Frans Snyders (0,98 x 1,00, nº 1763).

PROCEDENCIA: CC.RR., 1686A.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 454, nº 940.

- Retratos

143.- "Retrato del Emperador Carlos V". Tres cuartos de alto (0,63 cms). Inventario de Francisca Velázquez (1653). Sin marco.

En la tasación de bienes de Francisca Velázquez aparece sin marco lo que nos permite atribuirlo a Mazo.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 63.

144.- (?) "La Infanta Isabel Clara Eugenia". L. 1,09 x 0,90. Museo del Prado, Madrid, nº 2569. Depositado en el Museo de Oviedo.

Se representa de más de medio cuerpo y con tocas de viuda. Es copia según originales de Rubens y réplicas de Van Dyck de los mismos. El original fue propiedad de los

archiduques, reproduciéndose en el gabinete del archiduque Leopoldo Guillermo (Museo del Prado, nº 1813).

En la zona de la cabeza se produce una vacilación en el tratamiento del color que recuerda a lo que sucede en el grupo de la derecha en "La familia del Pintor" de Viena. El hecho de que en su propia casa se encontrara un retrato de Carlos V nos lleva a pensar que también éste pudo salir de su mano.

PROCEDENCIA: Legado por Xavier Laffite (1930). Museo del Prado: Catálogos de 1942-1972, nº 2569).

BIBLIOGRAFÍA: Díaz Padrón, 1975, p. 128 lo recoge como Copia de Van Dyck. (Lám. 3.144)

#### 145.- "Retrato de veneciana". 1,25 x 1,04. Inventario de Francisca Velázquez (1653).

En el inventario del Alcázar de 1686 se registran múltiples cabezas de venecianas pintadas por Tintoretto (nº 234 a 241, nº 260 y 267); también aparece otra Veneciana "*de mano no conocida*" (nº 317). Entre los cuadros del Museo del Prado, procedentes de las Colecciones Reales, existe un cuadro titulado "Señora joven", atribuido a Tintoretto con interrogación (L. 1,14 x 1,00; nº 484. Museo del Prado) que pudiera estar relacionado. Dada la facilidad que tenía Mazo de imitar el estilo de estos maestros, podríamos encontrarnos ante una obra, de carácter veneciano, realizada por un pintor español.

BIBLIOGRAFÍA: Bottineau, 1958, p. 151, 154, 155; Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 33.

#### Varios

#### 146 y 147.- "*Dos pinturas de dos caballos*". Inventario de bienes de Francisca Velázquez, 1653. Sin molduras.

Al registrarse sin molduras, nos permite pensar que se trate de bocetos para otros retratos. En el inventario de bienes Velázquez, realizado tras el fallecimiento de éste, y en los de otros "velazqueños" como Puga y Burgos Mantilla, también se encontraron cuadros de este tipo. De ahí la dificultad de determinar autorías.

BIBLIOGRAFÍA: Cherry, A.E.A., 1990, p. 524, nº 59 y 60.

#### 148.- "Cuatro floreros iguales". 1695. Almoneda del Marqués del Carpio, vendidos al Convento de San Nicolás de Valladolid.

El Marqués del Saltillo publicó un protocolo donde se recoge el inventario y posterior almoneda de pinturas del Marqués del Carpio (A. de P. Prot. 9893). Las pinturas fueron tasadas por Claudio Coello y José Donoso; estos floreros fueron vendidos al Convento de San Nicolás de Valladolid en 6000 reales.

BIBLIOGRAFÍA: Saltillo, B.S.E.E., 1953, p. 239.

#### Dibujos



**149.- (?) "Mujer cosiendo".** Pluma y aguada de tinta china. 0,247 x 0,166. Madrid, Colección Boix.

Para Sánchez Cantón la atribución no es segura y recuerda algo la disposición de un cuadro que en 1929-1930 estaba en la Colección Mellon de Washington.

BIBLIOGRAFÍA: Sánchez Cantón, 1930, III, CCXXXI  
(Lám. 3.149)

### Atribuciones

**150.- "Cazador descansando bajo un árbol".** T. 17,5" x 22,5".

Como Mazo. Vendido en Ch. Manson. 10-563. Comprado por Baker, \$147. Gus. 50. cat. n° 106.

**151.- "Retrato de Mariana de Austria, esposa de Felipe IV".** L. 53 x 41".

Como Mazo. Ch. Manson, de Wood Ltd., de Londres, 24-5-63. Comprado por Cevat \$1523. Gus. 550. Cat. n° 496.

**152.- "Mariana de Austria".** 1,09 x 0,78.

Como Mazo. Anunciado por la casa Fred Teltscher, de Londres. "W" XXXIV, 1964, n° 4, p. 86 y n° 8 p. 250. (Weltkunst, Munich).

**153.- "La Infanta Margarita".** Pastel. 0,69 x 0,58.

Como Mazo. Procedente de la colección Earl of Halifax. Anunciado por la Casa Paul Larsen. Londres. "Ap." LXXXIX, n° 23 (1964), p. XLVII, 1 fig. (1 lám.).

**154.- "Retrato de D. Baltasar Carlos".** L. 39" x 29".

Como Mazo. Vendido en Ch. Londres. 29-I-1965. Cat. n° 150.

**155.- "Un enano".** L. 35" x 24".

Como Mazo. St. Londres. 9-III-1966. Comprado por Dent \$126. Cat. n° 131.

**156.- "Una mujer hilando en un paisaje con ovejas".** 14,5" x 18,3/4".

Como Mazo. St. Londres. 9-III-1966. Comprado por C.J. Nelson \$154. Cat. n° 149.

**157.- "Cabeza de hombre". L. 14" x 11,5".**

Como Mazo. Ch. Londres. 15-abril-1966. comprado por Brown \$677. Cat. nº 125.

**158.- "Retrato de Isabel de Austria [sic]". 25" x 20,5".**

Como Mazo. Posiblemente se trate de Isabel de Borbón. Ch. Londres, 14-oct.-1966. Comprado por Holland \$264. Cat. nº 210.

**159.- "Retrato de un caballero". L. 30" x 23".**

Como Mazo. Ch. Londres, 7-4-67. Comprado por Philip \$294. Cat. nº 65.

**160.- "Retrato de un cardenal". L. 19" x 15".**

Como Mazo. Ch. Londres 11-abril-1968. Comprado por Strauss \$76. Cat. C. nº 157. En el inventario de bienes de Antonio de Puga, se recoge la cabeza de un pontífice o cardenal.

**161.- "Felipe IV de España". L. 25 3/4" x 21 1/2".**

Como Juan Bautista Martínez del Mazo. S. Londres 12-junio-68. Comprado por A.K. Armytage 1.200L. Cat. nº 65.

**162.- "Retrato de una señora". L. 38 1/4" x 28 3/4".**

Como Mazo. S. Londres 21-5-69. Comprado por Gellardini 150L. Cat. nº 236.

**163.- "Retrato de un hombre". L. 0,1225 x 0,93.**

Como Mazo. Vendido en S. Londres 8-Oct-69. Comprado por Brady 180L. Cat. nº 37.

**164.- "Retrato de un artista". L. 0,96 x 0,71.**

Como Mazo. S. Londres, 28-I-1970. Comprado por Edford 180L. Cat. nº 29.

**165.- "Retrato del Rey Felipe III". L. 0,686 x 0,559.**

Como Mazo. Ch. Londres, 4-nov.-1971. Comprado por Kiszka \$180. Cat. nº 46.

**166.- "Retrato de un hombre".** L. 0,749 x 0,596.

Como Mazo. Ch. Londres, 2-feb.-1973. Comprado por Poggi \$302. Cat. n° 104.

**167.- "Caballeros y otras figuras en un paisaje".** L. 0,47x 0,724.

Como Mazo. Ch. Londres. 2-agosto-1973. Comprado por Crawshaw \$236. Cat. n° 95.

**168.- "Caballero, clérigo y dos aldeanos".** 0,80 x 0,953.

Como Mazo. Ch. Londres, 16-nov.-73. comprado por Leadbeater en \$788. Cat., n° 19.

**169.- "Jinete en un paisaje".** L. 0,241 x 0,33.

Como Mazo. Ch. Londres, 19-oct-1973. Comprado por Barrington \$118. Cat. n° 158.

**170.- "Retrato de un joven".** L. 0,32 x 0,255.

Como Mazo. Ch. Londres, 1-Agosto-74. Comprado por Amleto \$164. Cat. n° 19.

**171.- "Retrato de un gentilhombre".** L. 0,26 x 0,19.

Como Mazo. Ch. Madrid 25-oct.-1974. 115.000 pts. Ch. n° 249.

**172.- "Caballero conversando con pastores".** L. 0,51 x 0,75.

Como copia de Mazo. Ch. Londres, 15-nov-74. Comprado por Jean \$80. Cat. n° 172.

**173.- "Retrato de Don Baltasar Carlos".** L. 1,003 x 0,762.

Como Mazo. Ch. Londres, 23-I-76 (retirado). Procede de Lord Morley, Cat. Ch. n° 88.

**174.- "El Monasterio de El Escorial".** L. 1,14 x 1,52.

Como Martínez del Mazo. Sotheby's Londres, 16-IV-80. 10.000L. Cat. n° 70.

**175.- "Felipe IV".** L. 0,49 x 0,39.

Como Juan Bautista Martínez del Mazo. Berkowitsch Madrid. 6,7-V-80. Salida en 800.000 pts. Cat. nº 140.

**176.- "Retrato del Infante Baltasar Carlos".** 1,07 x 0,79.

Como Mazo. Vendido en Ch. Londres, 19-V-80. Cat. nº P32 (E. Jonás, París. 1928). vuelto a subastar 5-VI-80. 2.500/3.500L. Cat. nº 96.

**177.- "Hércules y el dragón".** L. 1,37 x 2,00.

Como Martínez del Mazo. Vendido en Durán, Madrid, 24,27-III-81. 250.000 pts. Cat. 70.

**178.- "Retrato de Carlos II de España".** L. 0,50 x 0,355.

Como estudio de Velázquez. Vendido en Sotheby's de Londres, 12-X-83. Salida en 400/600L. Cat. nº 42. Dado que se considera de alguien próximo a Velázquez, pudiera tratarse de su yerno.

**179.- "Retrato del Príncipe Baltasar Carlos".** L. 1,30 x 0,895.

Como círculo de Mazo. Se pone en duda incluso el modelo. Proviene de Edwing Durwing-Lawrence, Londres. Vendido en Christies' de Londres el 17,18-VII-86. Salida 3.000/4.000 L. Cat. nº 303 (fig. 6).

**180.- "Felipe IV".** L. 0,56 x 0,46.

Como círculo de Mazo. Procede del Museo de San Diego. Vendido en Sotheby's de Nueva York, 4-VI-87. Salida \$6.000/8.000. Cat. nº 3.

## Documentos

En el presente apartado se incluyen documentos encontrados en el Archivo del Palacio Real. Parte de la información recogida en algunos de ellos ha sido utilizada en diversas publicaciones lo cual queda indicado al pie del documento; en otros casos, tanto el documento como su contenido son inéditos. Se han recogido, a su vez, otros textos que pueden ser significativos como la carta a Ustarroz -Documento nº 6- en la que se demuestra la autoría de nuestro autor de la "Vista de Zaragoza".

### Documento nº 1:

*Carlos Ligorney, Grefier del Rey (...) Su Mag. por su decreto de 7 deste, ha hecho merced a Diego Velazquez, su pintor de que el oficio que tiene de Uxier de Camara le pueda pasar en cabeza de Juan Bta. Martínez que ha casado con una hija sola que tiene y que sea con la antigüedad y en la forma que el dicho Velazquez lo estime, y a fin os ordeno quen esta conformidad hagais el ass. desta md. en los libros (...) 30 de enero 34. El Rey, al Duque de Alba.*

Archivo del Palacio Real, Cª 1084/9.

Citado por Cruzada Villaamil: "Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez", 1885, p. 83.

### Documento nº 2:

*Por carta de pago ( ) de la media anata de catorce deste mes dada en Villete del Señor Marqués de Torres May.mo de SM (...) queda en los libros de la razón ( ) que están a mi cargo qe. aver recibido quince mil quatrocientos y treinta y tres en m. que tocan a la media anata los quatro mil quatrocientos y nueve m. dellos de Diego Velazquez Pintor de SM, de l amd. que le ha hecho de que pueda pasar su oficio de Ujier de Camara en cabeça de Juan Bta, Mínez por la mitad y primera paga de veinte y dos mil y quarenta y siete m. que assimiss. tocan al dh. ( ) de cuarenta y quatro mil y noventa y quatro m. que importan los gaxes y colacion de la dcha. primera paga y de que en otra carta de pago el dcho ( ) quedar en su poder las escrip. que ha hecho esta parte ( ) a 15 febrero 1634.*

*El Grefier de S.M.*

A.P.R. Cª 1084/9.

Citado por Cruzada Villaamil: "Anales ...", 1885, p. 84.

### Documento nº 3:

*Decreto de S.M.: Tengo por bien que lo que Juan Bta. del Mazo, Pintor goçava por la Despensa de la casa de mis Hijos, se le continue de la misma manera que se hacia antes del fallecimiento del Principe mi Hijo que Dios aya. Darase para ello la orden necessaria.*

*El Rey, en Madrid a 22 de Noviembre 1646.*

*Dirigida: "Al Bureo de mi hija".*

A.P.R. C<sup>a</sup> 657/38.

Citado por Sánchez Cantón: "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", 1915, p. 135.

Documento nº 4:

*Juan Bautista del Mazo Dize que su Mag. Dios (guarde) por consulta del Bureo de la Infanta nra. Sra. fue servido de hacerle md. de la rrazion que gozava en vida de su alteza (que santa gloria aya) y habiendosela (negado) por dezir gozava gajes de Uxier de Cam. de su Mag. tornó a mandar por su rreal decreto se le dicesse la rrazion y habiendo acudido por el despacho en diferentes vezes se le rretiene el Grefier, Supp. Sea Seruido de mandarle tan el despacho necessario en que rreciva md. de V.E.*

*En Bureo a 7 de diciembre de 1646*

A.P.R. C<sup>a</sup> 657/39.

Citado por Sánchez Cantón: "Los pintores ...", 1915, p. 135.

Documento nº 5:

*En los libros de la razon de la media annata que estan a mi cargo quedan las anotaciones que en conformidad de lo resuelto por su Mag a hecho en los suyos Joseph Molina y de Vizente Ferrer Maestros de la Cámara de su Mag. para que quando llegue el caso de pagar alguna cant. de m. a Juan Baupista del Mazo Uxier de Camara y Pintor del Principe nt. Señor que este en Gloria, se le descuentaren cincuenta y seis mil ciento y cincuenta y siete mil m. en vellon por los mismos que importo la antigua y nueva media anata y por la m. gl. ( ) Su Mag. leyço de que se le continue en su casa una racion que gozaba en la de su Alteza valuada en setenta y quatro mill ochozientos y setenta y seis m. por haver resuelto su Mag. se le desquente de los gajes de la dicha plaza de uxier de Camara y por constar -Por certificacion de Sebastian Gutierrez tiene devengada cantidad bastante para hazer el dicho dto. no dejo la ( ) que se acostumbra por la contingencia y para que conste doy este d. en m., a veintydos de febr. de 1647 años.*

A.P.R. C<sup>a</sup> 657/39.

Documento nº 6:

...hallandosse con su Magestad en la Ciudad de Pamplona q. se pintasse de punto bajo, i mando a Iuan Bautista Martinez Maço Uxer de Camara de su Magestad, i Pintor de su Alteza, I muy favorecido, natural de Cuenca la dibuxasse; i le advirtió que para hermosearla pusiesse en los términos mas propinquos a los ojos, diversidad de figuras, assi de hombres como de mugeres, en traje Guipuzcoano, Vizcaino, Roncales y Provinciano, cuya variedad i edificios, son hermosa detencion de la vista. Consiguiose el acierto pero la que merecio mayor agrado en su Alteza, fue Çaragoça, pues no se contento que se copiara en lienço de pocos ensanches, sino en uno que se dilatava en largueza algo más de quatro varas Castellanas, i en altura nueve palmos.

D. Juan Francisco Andres de Ustarroz, Cronista de Aragón, Zaragoza, 1646, "Obelisco historico"

Publicada por A. Apraiz: "Vista de Pamplona", Ateneo, Vitoria, 1915, p. 28.

#### Documento nº 7:

*Dice lo que se podria dar a Juan Baptista para que vaya a pamplona a pintar la descripcion de aquella ciudad y castillo y lomas que se ofrece en su pretension.*

*Aviendo de ir a Pamplona Juan Bta a pintar la descripcion de aquella ciudad y castillo; y considerando el tiempo que se acerca de detener alli me parece que podria V.Mg. siendo servido mandarle dar de su bolsillo doscientos escudos, pues aunque se le librasen en otra cualquier parte tardaria en cobrarlos de manera que sobreviniese el invierno y fuesse preciso dilatar la jornada y en que a la pretension que tiene de que V.M. les haga md. de que se le den cada mes los treinta escudos que le deve de su bolsillo el Principe N. Señor que este en la gloria seria de parecer que teniendo atencion a lo bien que sirvio asu A. a lo mucho que ha trabajado y a que es muy a proposito para continuar ( ) estas cosas le haga V. M. toda la m. que huviese lugar, que estara en el bien empleado del aposento a 25 de septiembre (?) 1657.*

*Don Fernando de Borja*

A.P.R. Cº 657/39.

Citado por Sánchez Cantón: "Los pintores ...", 1915, p. 135.

#### Documento nº8:

*Mucho me alegrado con su carta de V.M. y tambien el Sr. Juan de Garriz que su carta sirve a entramos, estima mucho la memoria que V.M. tiene. Y hago saber que se halla mui mexorado: si bien se olgara en esta ocasion allarse en esa çiudad, solo por tener que escojer hombres ynsignes que le entendiese [n] su mal, que es lo que en esta tierra se cadeçe.*

*En cuanto a la merçed que V.M. me hiço en el cuadro de Çaragoça fue en latin, y asi a de ser estotro. Yo no se poder dar abiso a V.M. del modo quando todos quedaremos*

*cortos con V.M. Ello a de s[er]crito mas brebe de palabras que sea posible. Y todo lo que V.M. lo dilate va en el tiempo. Y será causa para llebar por es (?) tiro la fruta que V.M. diçe, que le aseguro ques mucha y vale barata.*

*Mas, de cualquier manera mui a su serbiçio, de fruta abaxo. No se ofreçe otra cosa que suplicarle mas que aqui y en cualquier parte que estubiere estaré [a] su serviçio.*

*De Pamplona y Agosto 13 de 648.*

*Juan Bapta. del Mazo*

Publicado por Xavier de Salas: "Una carta del pintor Mazo", A.E.A., 1931

Documento nº 9:

*Ayuda de la Furriera*

*... en dos del corriente (?)... Gaspar de Fuensalida Grefier de su Mag. A don Diego de Torres Camargo, Maestro de su ( ) de la sala del Con. de Hazienda que administran el derecho de la media annata an acordado por decreto de treinta de mayo Passdo. de este Año que los treinta y dos mill quinientos y ochenta y quatro m. que tenia ( ) derecho Juan Bautista del Mazo por la md. que se le ha hecho de Plaza de Ayuda de la furriera de su Mag. se le descuenten de los primeros gajes que ha de gozar con ello y para que conste y de que en los libros de la H. de este derecho que esta a mi cargo le queda hecho al dcho. maestro de la camara de los dicchos treynta y dos mill quinientos y ochenta y quatro m., doy esta orden ( ) en M. a cinco de junio de 1657 años.*

*Sánchez de ( )*

A.P.R. Cª 657/39.

Documento nº 10:

*1658. Señor*

*Juan Bautista del Mazo, Uxier de Camara de V. Mag. dice que el caso con hija de Diego Velazquez y le dio en dote la plaça de Uxier de Camara quel tenia el año de 634 y tiene muchos hijos deste matrimonio y abiendole S.M. hecho ayuda de la furriera el año pasado: sin orden nueva. Le an tildado los gajes de Uxier de Cam de los libros de la casa = Suplica a V.M. se haga merced, del paso del oficio de Uxier de Camara pase desde luego en Gaspar del Mazo, su hijo y nieto de Diego Velazquez pues era dote de su madre, y tiene edad para servirle ( ).*

A.P.R. Cª 657/39.

Citado por Sánchez Cantón: "Los pintores ...", 1915, p. 136.



Documento nº 11:

*V.M. mando remitir al bureo un decreto de 3 de este con memorial de Juan Bautista del Mazo en que se dice que caso con hija de Diego Velazquez. Le dio en dote la plaza de Uxier de Camara que el tenia el año de 1634 que tien emuchos hijos deste Matrimonio y habiendole S.M. hecho ayuda de la furriera el año pasado /sin orden nueva/ la .entildado los gajes de Uxier de Camara en los libros de la Casa sup. a VM le haga m. del paso del officio de Uxier de Camara pase desde luego en Gaspar de Mazo su hijo y nieto de Diego Velazquez pues era dote de su madre que tiene edad para servirle.*

*Señor las raçones que da Juan Baptista en su pretension son justas pues el officio de Uxier de Camara era Dote de su muger difunta hija de Velazquez por cuyos servicios VM le hizo m. en decreto de 27 de Henero de 1634 /recaen en el nieto que tiene edad para servirle.*

*Al bureo le parece que por los servicios de 24 años de Juan B. y los de Velazquez V.M. le haga m. a Gaspar Mazo de la plaza de Uxier de Camara como Dote de su madre y no poder servirle su Padre con la Ayuda de la furriera. Bureo A 7 de octubre de 1658*

*Marq. de Malpica, conde de Cotos (?), Conde de Puñonrostro, Conde de Barajas*

A.P.R. Cº 657/39.

Documento nº 12:

*Remito al Bureo el mem.al que va aqui de Juan Bta. del Mazo y sobre su pretensión se me consulte lo que se ofreciere y pareciere. El Rey.*

1659 Señor

*Juan Bta. del Mazo Ayuda de la Furriera de VM: dize qu veinticinco años que sirbe ( ) con muchas obligaciones y ocho hijos, y en particular, deste matrimonio, con seres tan pequeños, quel mayor no tiene tres años y porque no tiene mas hacienda que la merced que V.M. leyciere pues por donde podia aber adquirido alguna que era por la pintura no a podido por la ocupacion de su officio = a Vm suplica, sea servido de que la casa de aposento que oi goça se pase a su muxer, para poder abrigar estos niños pues sea echo. contentos, en que recibira m.*

A.P.R. Cº 657/39.

Citado por Sánchez Cantón: "Los pintores ...", 1915, p. 136.

Documento nº 13:

*En Bureo a 7 Marzo 1661*

*D. Gaspar de Fuensalida Grefier de V. M. dice que es depositario de los bienes que quedaron de Diego Velazquez aposentador de Palacio y que el conde de Montalban embargo en su poder toda la hacienda la qual esta en la casa del Tesoro, y J. Bta. Mazo ayda. de la furriera dice que se desembarace que SM le ha dado aquel quarto -Suplica aVM. que mande que no se haga <mudanza> ni se saque la h.da hasta que se den las ordenes o que se le de otro quarto de casa en que tener el embargo o se remueve de su oder y se le de por libre de depositos enque reçevira m.*

A.P.R. C<sup>o</sup> 657/39.

Citado por Cruzada Villamil: "Anales...", 1885, p. 284.

Documento n<sup>o</sup> 14:

*Don Gaspar de Fuensalida Grefier del Rey nuestro Señor Certifico que S Mag (Dios le guarde) por decreto de trece de octubre de mil y seisciento y sesenta fue servido de hacer m. a Gaspar del Mazo nieto mayor de Diego Velazquez de la recompensa que su Aguelo gocava con la plaça de ayuda de Camara por los dias de su vida, de que ha dado satisfaccion al derecho de la media anata y en el bureo de quince de octubre del dicho año se acordo que se cumpliese la orden de su M y para que conste y se execute desde el dia citado de la fecha del decreto de la presente en Madrid a veinte y uno de Mayo de mil y seiscientos y sesenta y un año*

*Gaspar de Fuensalida*

A.P.R. C<sup>o</sup> 657/39.

Citado por Cruzada Villamil: "Anales ...", 1885, p. 249.

Documento n<sup>o</sup> 15:

*Por Decreto () de la sala del Cons de hacienda que administra el dio. de la m. am.a de oi dia de la fecha sea acordado que quarenta y quatro mill ochocientos y ochenta m.ordene a este sno Juan Bau.ta del Mazo por la m. que este ha echo de la placa de pintor de camara de su M. se le rrecivan en los gaxes corrientes que a de tocar con ella previniendose en el despacho () se a de tomar la razon de el.*

*En los libros de la deste dia de que doi aviso a Vm para que en esta conformidad se sirva disponer () M. 12 de () de 1661*

*Andres de Villaran/n (?) a Fco. Manzano*

A.P.R. C<sup>o</sup> 657/39.

Documento n<sup>o</sup> 16:

18 de junio 1662 Al Bureo

*Juan Bta. del Mazo dice que es padre y legitimo administrador de D.Gaspar, Don Balthasar, Don Melchor y Doña Theresa del Mazo y Velazquez sus hijos, Nietos y herederos de Diego Velazquez aposentador que fue de Palacio y porque por su muerte, estan embargados los bienes metidos en una boveda de la cassa del Thesoro, donde con la humedad y no manejarse se esta destruyendo todo Suplica a S.M le aga Merced de mandar se le entreguen con cuenta y razon para cuidar dellos que desde luego se obliga a tenerlos de manifesto como se le entregaxen para que no se acaben de perder,y de que se le sigue gran perdida sin que se consiga el servicio de VM en que recibiera singular merced*

A.P.R. C<sup>a</sup> 657/39.

Citado en Varia Velazqueña, II, 403, 216.

Documento n° 17:

*En los libros de la racion de la que se tiene (...) de la media anata que están a mi cargo quedan presunziones (?) que en (...) acuerdo de los ss y de la Sala del Com. de la Real hacienda (?) a hecho en los suyos Fco. Manzano (?) pagador de las obras reales para que de los primeros gajes que (...) se huvieran de pagar a Juan Bta. del Mazo (...) que su M (...) de hazerle de pintor de Camara con ochenta y nueve mil setecientos (cincuenta,?) m. de salario cada año librados en el dinero tocante a la consignacion de las obras reales*

*Se descontara quarenta y quatro mil ochocientos y ochenta m en lo que toca a la media anata de la plaza referida (...) doce de octubre de 1663*

*Ant. Sanchez(...)*

A.P.R. C<sup>a</sup> 657/39.

Documento n° 18:

*Al Bureo: Juan Bta del Mazo, Ayuda de la furriera y mi Pintor de Camara, ha dado el memorial incluso por Balthasar del Mazo su hijo Mozo de Officio de la fruteria (?) ... de mi R. casa, entrase en el Bureo y sobre su pretension se me consultara lo que se ofreciere y pareciere con atencion a lo que presenta. El Rey.*

*29 de septiembre 1664. Consulta y la propiedad desde que jurase en ella.*

A.P.R. C<sup>a</sup> 657/39.

Documento n° 19:

*Señor. Juan Bta. del Mazo de la furriera de Sm. y su Pintor de Camara refiere que VM le hizo md a Baltasar del Mazo su hijo y nieto de Diego Velazquez del interin de la Plaza de mozo de oficio de la (fruteria?) que tiene Franco. de la Barria que ha siete años esta en Indias y se ha acabado la herencia que llevo (...) haver muerto alli su mujer (...) la racion de que gozaba, y por lo que ruego a VM mande se de a su hijo la propiedad de una Plaza y se le corra la antigüedad desde que juro.*

A.P.R. Cª 657/39

Documento nº 20:

*Decreto sobre la pretension de Juan Bta del Mazo. 20 sept, 1666.*

*Juan Bta del Mazo Pintor de Camara, me ha presentado que el Conde Montalban Mayordomo del Rey n.s., no dio ex. a la orden que se le embio sobre que se le recibiesen los diez y ocho mil Rs. en que fue alcanzado diego Velazquez su suegro por el oficio de Aposentador de palacio para desembargar los vienes que le estan detenidos, suplicandome os mande que veais lo que hay en esto para que se disponga el entrego del din y el desembargo de los vienes y por que he venido en que se de cumplimiento a lo resuelto, en esta parte, dareis para ello la orden que fuere necesaria.*

*El Rey, al Duque de Montalto*

A.P.R. Cª 657/39.

Documento nº 21:

*Señora: Con decreto de 20 de henero se sirve VM advertirme que Juan Bta Del Mazo pintor de Camara ha representado, que el Conde de Montalban no dio execucion al orden que se le embio sobre que se le recibiesen los 180 R del alcance de Diego Velazquez su suegro por el oficio de Aposentador de Palacio, para desembargar los bienes, que le estan detenidos que por que VM ha venido bien en que se de cumplimiento a lo resuelto me manda de para ello la orden, que fuere necesaria*

*Respecto de no tener noticia desta orden ni de sus circunstancias debo suplicar a VM mande se me embie copia de ella, para que yo pueda obedecer el decreto de V.M. en su tenor mismo.*

*Palacio 12 febrero 1666*

*Duq. de Montalto*

A.P.R. Cª 657/39.

Documento nº 22:

Declaraciones que contienen información, de septiembre de 1665, para que un hijo del pintor pudiera entrar de seminarista en San Lorenzo de El Escorial. Dice así la del primer testigo:

*En la Villa de Madrid, a veynte y cinco dias del mes de setiembre de mil y seiscientos y sesenta y cinco años ... Julian Gonzalo y Prada, criado de S. Majestad en su Cámara ... dixo lo siguiente:*

*1.- A la primera pregunta dixo que conoze de vista, trato y comunicazion desde que nacio a D. Melchor del Mazo, que tendra doze años, poco mas o menos, y tambien conoze de muchos años a esta parte a Juan Bautista del Mazo, Pintor de Camara de S. Magestad y a Doña Francisca de Silva Velazquez, su muger, sus padres. Y save son vezinos de esta Villa y que el dicho Juann Bautista es natural del obispado de Cuenca, de donde lo es este testigo...*

*3.- A la tercera dixo que por ser este testigo natural del dicho obispado de Cuenca tiene particulares noticias de Hernando Martinez, natural de la villa de Alarcón, y de Doña Lucía del Mazo, natural de la de Beteta, en dicho obispado, y de que fueron marido y muger lexitimos y padres del dicho Juan Bautista, que vivieron de su hazienda por ser gente honrrada y prinzipal en esta villa de Madrid, aunque no los conozio de vista.*

Publicado por P. Julián Zarco Cuevas: "Unas cuantas notas relativas a maestros de arte en España", 1930, IX, 5, nota 102.

Documento nº 23:

Testimonio de Agüero con motivo del ingreso de Melchor del Mazo como seminarista en el Monasterio de El Escorial:

*En la Villa de Madrid a veynte y nueve dias del mes de septiembre... Benito Manuel de Agüero, pintor, vecino de esta Villa y natural de la ciudad de Burgos... dixo lo siguiente:*

*1.- A la primera pregunta ... sabe que el dicho Juan Baptista es natural del obispado de Cuenca y la dicha Doña Francisca desta Villa, y esto es publico y notorio.*

*3.- ... Aunque este testigo no conozió a Hernando Martínez ni a Doña Lucía del Mazo, su muger, sabe y tiene particular noticia que heran él natural de la villa de Alarcón y ella de la de Beteta, del dicho obispado de Cuenca, ... que vivieron en esta Villa de su hazienda; y esto es publico y notorio.*

Publicado por P. Julián Zarco Cuevas: "Unas cuantas notas ...", 1930, IX, 5, nota 102.

## CAPÍTULO I: MIEMBROS PERMANENTES

### JUAN DE PAREJA

Poco sabemos de su vida y hechos y se sabría aún menos de no haber sido por el magnífico retrato que le pintara Velázquez en Roma y que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York. Con toda seguridad, ha sido éste el motivo por el cual la crítica especializada ha intentado hacer hincapié en un artista de calidad a pesar de no alcanzar las cimas de su señor, el pintor de Cámara de Felipe IV, por quien mantuvo una fidelidad ejemplar durante toda su existencia.

#### Biografía

Que la fama de este pintor fue considerable, nos lo demuestra el hecho de que Palomino le dedicase la Vida 128 de su "Museo Pictórico", cosa que no hizo con otros pintores de su círculo como Tomás de Aguiar o Antonio Puga<sup>1</sup>. Gracias a ello y hasta que no surjan nuevos datos, podemos situar su lugar y fecha de nacimiento. De las noticias dadas por Palomino, se deduce que el artista vió la luz en Sevilla hacia 1609, lo que le hace pertenecer al grupo de "velazqueños" formado por Martínez del Mazo (h.1611<sup>2</sup>) y Burgos Mantilla (nacido en 1609<sup>3</sup>). Esta fecha está en consonancia con el retrato del Metropolitan, donde el mulato aparenta tener unos cuarenta o cuarenta y cinco años de edad. Sabemos algo de su familia: el mulato tenía un padre, Juan de Pareja, natural de Antequera<sup>4</sup> y un posible hermano, Jusepe, con el que pudo marchar a Madrid y que también, es probable, trabajara a las órdenes del pintor de Cámara<sup>5</sup>.

Desconocemos, con exactitud, la fecha en la cual llegó a la Corte aunque no tiene que ser el año de 1623 que se ha venido sugiriendo hasta este momento<sup>6</sup>. Hemos de

---

<sup>1</sup>Los motivos expuestos por Palomino para recoger la vida de este artista fueron, textualmente. *"Y así por esta noble acción [permanecer siempre fiel a la familia Velázquez], como por haber tenido tan honrados pensamientos, y llegado a ser eminente en la Pintura (no obstante la desgracia de su naturaleza) ha parecido digno de este lugar; pues el ingenio, habilidad, y honrados pensamientos, son patrimonio del alma; y las almas todas son de un color, y labradas en una misma oficina; y más cuando le debemos considerar artífice de su fortuna; y que él, por sus honrados procederes, y aplicación, se labró nuevo ser, y otra segunda naturaleza"* (Palomino, ed. 1988, p. 309). Ponz y Ceán Bermúdez se limitan a repetir lo mismo que nos cuenta Palomino sobre Juan de Pareja.

<sup>2</sup>Ver Capítulo dedicado a Martínez del Mazo.

<sup>3</sup>Ver Capítulo dedicado a Burgos Mantilla.

<sup>4</sup>Montagu, J.: "Velázquez Marginalia ...", *The Burlington Magazine*, 1983, p. 683. El nacimiento de Pareja también pudo tener lugar en Antequera ya que la declaración de libertad no está muy clara en este sentido y no se sabe si fue el padre, el hijo o, incluso ambos, los que nacieron en dicha población.

<sup>5</sup>Ver Rodríguez de Rivas, M.: "Autógrafos de artistas españoles", *Revista de Arte Español*, 1932, p. 233. De la lectura del texto se deduce que Juan desea ir a Madrid donde reside su hermano Jusepe.

<sup>6</sup>En este sentido se pronuncian Beruete, A.: "The School of Madrid", 1909, p. 131 y Du Gue Trapier, E.: "Catalogue of Paintings .... in the Collection of the Hispanic Society of America", 1929, p. 169. Por otra parte, el hecho de que nos encontremos a Juan Velázquez, hermano de Diego en Madrid, en 1627 nos permite aventurar la hipótesis de que hubiera sido éste y no Juan de Pareja quien acompañara al

mentonar el documento encontrado por Rodríguez de Rivas por el que un Juan de Pareja aparece en Sevilla queriendo ir a Madrid en 1630. No sabemos si obtuvo fácilmente el permiso, no obstante en 1631, Velázquez parece ser se encuentra en Sevilla, fecha en la que declara conocerle D. Juan de Villegas Gallego pintor, dorador y estofador quien marchó después a Madrid y del que conocemos algunos datos biográficos<sup>7</sup>. En la década de los 30 se van a poner en marcha grandes proyectos: la construcción del Buen Retiro y la decoración de los Reales Sitios serán los más importantes<sup>8</sup>. El número de cuadros en estos lugares fue ingente, Velázquez era uno de los encargados de todo aquello y en esta fecha es cuando se hubo de crear el auténtico taller del pintor de Sevilla, del que formó parte el mulato.

La primera noticia de Pareja en la Corte se remonta al 25 de febrero de 1634 cuando actúa como testigo, junto con Matías de Santos y Andrés de Rivas en la entrega de la dote a Francisca de Velázquez con motivo del matrimonio de ésta con Juan Bautista Martínez del Mazo<sup>9</sup>. La siguiente información sobre la estancia de Juan de Pareja en Madrid también está relacionada con un documento notarial. Se trata de un poder que, el 28 de septiembre de 1639, Alonso Cano dió a su padre para que vendiera su casa de Sevilla. Actuaron como testigos Diego Velázquez y su inseparable mulato<sup>10</sup>.

De esta época debe de ser la anécdota recogida por Palomino según la cual el Rey entró en el taller de Velázquez y al percatarse de la existencia de un cuadro vuelto hacia la pared, pidió verlo, resultando ser un ardid de Pareja para que el Monarca pudiera contemplar su propia creación<sup>11</sup>.

El rastro de Pareja se pierde hasta 1650, fecha en que le encontramos en Italia junto a su señor. Desde una perspectiva profesional, este viaje tuvo que suponer un acontecimiento importante en la carrera del artista ya que le permitió conocer gran cantidad de obras de arte y le puso en contacto con los artistas italianos y todo ello de la mano del pintor de Cámara de Felipe IV. De este año es el magnífico retrato del Metropolitan Museum que le granjea a Velázquez la plaza de académico de San Lucas y le hiciera miembro de la Congregación de Virtuosos del Panteón, lugar donde se expuso el retrato, siendo admirado por todos.

Según la carta de manumisión, Pareja habría de servir a Velázquez cuatro años más, es decir, hasta 1654. Unos meses antes, en concreto el 8 de noviembre de 1653, asiste como testigo, junto a Benito Manuel de Agüero entre otros, en la firma del poder para testar que

---

pintor de Felipe IV desde Sevilla siendo uno de los primeros miembros de su taller (Sobre Juan de Velázquez, ver el capítulo "Otros velazqueños").

<sup>7</sup>D. Juan de Villegas Gallego fue testigo nº 92 en el proceso de información de calidades de Diego de Velázquez (Varia, II, p. 331). Pintor, dorador y estofador declaró conocer al pintor de Cámara desde 1631 en Sevilla. Sobre este artista ver capítulo dedicado a "Otros velazqueños".

<sup>8</sup>Sobre el trabajo realizado por Velázquez en este ámbito y el número de construcciones llevadas a cabo, ver la primera parte del presente estudio.

<sup>9</sup>Este hecho lo conocemos a través del traslado de la carta de dote que aparece junto al testamento de la hija de Velázquez tras el fallecimiento de la misma ocurrido el 8 de noviembre de 1653. Ver Cherry, P.: "Juan Bautista Martínez del Mazo, viudo de Francisca Velázquez (1653)", *Archivo Español de Arte*, 1990, p. 526, Documento 5. IV.

<sup>10</sup>El documento en cuestión aparece recogido en Wethey, H.E.: "Alonso Cano. Painter, Sculptor, Architect", Princeton, 1955, p. 207; la referencia es Diego Ramírez, escribano, 1638, oficio 10, libro 3, folios 197-202 Archivo de Protocolos, Sevilla. Jennifer Montagu recoge el mismo documento, desgraciadamente desaparecido ("Velázquez Marginalia", *T.B.M.*, 1983, p. 684).

<sup>11</sup>Palomino, ed. 1947, p. 307.

Francisca Velázquez otorgara en favor de su marido, Martínez del Mazo<sup>12</sup>. La presencia como testigo, tanto en los esponsales como en el fallecimiento de la hija de Velázquez, muestra un apego hacia ella que pudo ser uno de los factores, junto a su unión al pintor de Cámara, que llevó a Palomino a asegurar que, tras la obtención de su libertad permaneció fiel a la familia del maestro. Esta afirmación no es del todo cierta ya que Francisca murió antes de que se cumpliera el plazo dado a Pareja para la obtención de su libertad; no obstante, bien pudo continuar con la familia, como supone Gaya Nuño que lo hizo con doña Inés, nieta del pintor de Cámara<sup>13</sup>.

Tras estos acontecimientos, sólo conservamos las fechas de sus cuadros que vienen a coincidir con el período "oficial" de libertad ("La Huida a Egipto", 1658; "La Vocación de San Mateo" e "Inmaculada" 1661; "El Bautismo de Cristo", 1667; "Los Desposorios Místicos de Santa Catalina", 1669). Nada más sabemos de la vida del considerado esclavo de Velázquez, salvo que, según Palomino fallecería hacia 1670, y "*a poco más de los sesenta de su edad*". Habrá que esperar a la aparición de nuevos datos sobre él, los cuales, con mayor o menor antelación, saldrán a la luz, con toda seguridad.

### Su situación jurídica

El hecho de que Velázquez tuviera un esclavo no era nada extraño, ya que contaba con precedentes muy próximos. En Sevilla, Francisco Pacheco tenía uno turco y Herrera, uno negro<sup>14</sup>; Alonso Cano y su segunda esposa vendieron uno negro que se llamaba Francisco<sup>15</sup>; Murillo poseyó dos de los que se conservan testimonios, Juan de Santiago a quien liberó y Sebastián Gómez que fue su discípulo<sup>16</sup>. El pintor de Cámara de Felipe IV necesitaba contar con alguien que le moliera los colores o aparejase los lienzos, oficios "ministeriales" en palabras de Palomino, para los que se requería a un discípulo o a un criado<sup>17</sup>. El propio Palomino, al referirse a Pareja, hace hincapié en estas actividades y le define como "*de generación mestizo, y de color extraño*"<sup>18</sup> considerándolo esclavo. Ceán Bermúdez sigue a Palomino en este sentido mientras que Ponz, al referirse a él, lo llama mulato<sup>19</sup>. El color de la tez, según aparece en el retrato que le pintara Velázquez es oscuro, lo que concuerda con su origen, mientras que en "La Vocación de San Mateo" queda más claro debido a un posible deseo expreso de Pareja de ocultar el auténtico tono<sup>20</sup>.

<sup>12</sup>Cherry, op. cit. supra, p. 521.

<sup>13</sup>Gaya Nuño, J.A.: "Revisiones sexcentistas: Juan de Pareja", *A.E.A.*, 1957, p. 276. Sobre la existencia de doña Inés, ver Caturla, M<sup>a</sup> Luisa: "La boda de doña Ynés, nieta de Velázquez", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1955, 137, pp. 133-144.

<sup>14</sup>Ver Gállego, J.: "Diego Velázquez", 1988, p. 39.

<sup>15</sup>Ver Wethey, 1983, p. 191, "*19 de agosto de 1636*".

<sup>16</sup>Citamos estos pintores por ser del círculo sevillano próximo a Velázquez aunque era práctica frecuente entre otros pintores. Ver Domínguez Ortiz, A.: "La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna", *Estudios de Historia Social de España*, 1952, II, p. 389 y 397. Estas noticias las toma de Gestoso y Ponz, respectivamente.

<sup>17</sup>Ver "Museo Pictórico", ed. 1988, tomo I, p. 224.

<sup>18</sup>op. cit. Tomo III, p. 307.

<sup>19</sup>Ver Ceán Bermúdez: "Diccionario ...", 1800, p. 50. Para Ponz: "Viaje de España", ed. 1947, p. 895.

<sup>20</sup>Diego Angulo describe de la siguiente manera la expresión del retrato del mulato en "La Vocación": "entre displicente y melancólica, sin duda más espejo de su alma que de su físico, y que no deja de ser conmovedora" (Angulo, D.: "Pintura española del siglo XVII", 1971, pp. 212-213).



Lo dicho anteriormente culmina con el documento publicado por Jennifer Montagu en 1983 por el cual Velázquez concede a su esclavo Juan de Pareja la libertad. Encontrado en el Archivio di Stato di Roma y fechado el 23 de noviembre de 1650, dice así:

*"Donatio Libertatis*

*Ill. mus D. Didacus Silva Velasco Hispaliensis filius quondam Joi Rodriches in Alma Urbe ad presentem residents... asserens à multis annis retimisse penes se uti captivum vulgo dicto per schiavo Joannes de Parecha filium quondam altris Joannis de Parecha de Antechera Malagens diocesis...*"<sup>21</sup>

Por el documento se obtiene información adicional del artista: Juan de Pareja era hijo de alguien del mismo nombre nacido en Antequera, diócesis de Málaga. La condición que se le impone es la de continuar sirviendo a Velázquez cuatro años más<sup>22</sup>.

Nos encontramos ante una situación clara de esclavitud propia del siglo XVII caracterizada, para Tomás y Valiente, por la condición jurídica negativa; no se puede hablar de personas para el Derecho sino de "objetos de derechos ajenos" aunque la influencia del Derecho romano permitía cubrir con un "ropaje prestigioso y erudito" la ausencia de personalidad jurídica<sup>23</sup>. Por su parte, Domínguez Ortiz señala que, dentro del Reino de Granada, Málaga era un centro esclavista de primer orden y, ya en el XVII, Sevilla era la ciudad que más esclavos registraba de la Península, tras Lisboa<sup>24</sup>. Centrándonos en la capital hispalense y en el siglo que nos ocupa, era frecuente que los dueños dejaran en libertad a sus esclavos de ganarse la vida como pudieran, teniéndoles que dar a cambio una cantidad de dinero. Muchos llegaron a comprar su libertad mediante el ahorro. Dentro del grupo de esclavos, los negros gozaban de más pruebas de afecto que los musulmanes siendo su manumisión muy frecuente. Existieron también matrimonios entre libres y libertos y toda clase de situaciones, desde las más idílicas hasta las más penosas<sup>25</sup>. Este mismo autor hace hincapié en un trato muy tolerable ya que "la tradición, la caridad y hasta el interés bien entendido prohibían que al esclavo se le maltratara"<sup>26</sup>. Basándose en el Derecho romano, en su versión justinianeá, se le reconocía el derecho a la integridad corporal, a contraer matrimonio aún contra la voluntad del dueño, a formar una familia y, en ciertos casos, a poseer un peculio y cierta capacidad jurídica, incluso no se ponía ninguna objeción de

<sup>21</sup>Montagu, J.: "Velázquez Marginalia...", *The Burlington Magazine*, 1983, p. 683. La manumisión era frecuente sobre todo en las disposiciones testamentarias y cuando los esclavos habían llegado a edad avanzada, generalmente a partir de los cuarenta años como es el caso de Pareja (Nieto Alcalá-Zamora, J.: "La vida cotidiana en la España de Velázquez", 1989, p. 137).

<sup>22</sup>Ver Montagu J., op. cit. supra.

<sup>23</sup>Ver Tomás y Valiente, F.: "Manual de Historia del Derecho Español", Madrid, 1979, p. 175. Ver también Domínguez Ortiz, A.: "El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias", ed. 1983, pp. 179-180.

<sup>24</sup>Domínguez Ortiz ("La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna", *Estudios de Historia Social de España*, 1952, II, p. 381) hace referencia al legado Enriquez Serrano, en el Archivo Histórico Nacional, donde se conservan numerosos documentos sobre la esclavitud en Antequera, lugar de nacimiento de Juan de Pareja, padre.

<sup>25</sup>Ver Domínguez Ortiz, A.: "La crisis del siglo XVII. Población, Economía, Sociedad", *Historia de España de Menéndez Pidal*, Tomo, XXIII, 1976. pp. 542 y ss.

<sup>26</sup>Ver Domínguez Ortiz, 1952, II, p. 388.

principio al encubramiento de individuos de origen servil, como es el que nos ocupa, llegando, en ocasiones, a enterrarlos en el Panteón Familiar.

Las conclusiones de estos autores podrían ser aplicables a Juan de Pareja: un mestizo, posiblemente mulato, residente en la zona de mayor esclavitud de España y cuyo amo va a sentir un apego hacia él que culminará con la concesión de la libertad.

Hasta aquí todo quedaría claro a no ser porque, años antes, se descubrió otro documento. En 1932, Mariano Rodríguez de Rivas publicó una carta de un Juan de Pareja, de oficio pintor. He aquí la transcripción:

*"Al Sr. Don Pedro Galindo procurador de esta Ciudad.*

*Señor Yo Juan de Pareja de oficio pintor pido a V.E. permiso pa. hirme por quatro meses pa. seguir mis estudios de pintor, con mi hermano Jusepe en Madrid de donde soy requerido pa. ello y estando libre de toda obliga. en esta C<sup>a</sup> tengo ya pedido ace tres meses sin haber resuelto nada sobre ello y pido a V.E. por ser de justicia. de Sevilla a 12 dias de mayo de V.S. mill sisctos. XXX. Juan de Pareja"*<sup>27</sup>.

Jennifer Montagu dice de esta carta que no es de Pareja. Un primer factor que nos ayudaría a desvelar la autoría de la misma es la firma, publicada por Rodríguez de Rivas. Sin embargo, no se puede obtener ningún resultado ya que ésta cambia totalmente. Dicha autora señala que la firma con pluma en un documento es distinta de la realizada con pincel sobre un lienzo pero es que, aún en este último caso, el nombre de Pareja es radicalmente distinto en los diferentes cuadros salidos de su mano<sup>28</sup>.

Rodríguez de Rivas defiende la hipótesis de una supuesta libertad de Pareja. La tesis es apoyada por Gaya Nuño quien alega que no puede ser esclavo quien sabe leer y escribir en fecha tan temprana<sup>29</sup>; en este sentido, Domínguez Ortiz señala que las corporaciones gremiales no admitían en su seno a los esclavos y el que nos ocupa se define pintor<sup>30</sup>. Por otra parte, en la carta se declara "libre de toda obligación" y va dirigida a D. Pedro Galindo, procurador de la ciudad de Sevilla. Un procurador es alguien que, en virtud de un poder que le otorga otra persona, hace alguna gestión en su nombre. Si nos atenemos a la pretendida edad de Pareja en la época del documento en cuestión, ésta rondaría la veintena lo que nos lleva a una supuesta minoría de edad, la cual pudo ser el motivo de la petición del permiso. En esto nos puede ayudar la declaración de alguien muy próximo al propio Pareja como fue Gaspar, hijo de Martínez del Mazo y Francisca Velázquez. El nieto mayor de Velázquez nombra a Juan Basallo, procurador de número de Madrid, como su curador y para defenderlo en el pleito de cuentas y partición de los bienes muebles de su madre<sup>31</sup>. Declara ser "*mayor de 14 años y menor de 25*", justo los que tendría nuestro mulato en esta época, de ahí la necesidad de un procurador. Por otra parte, a Sevilla llegarían rumores de la

<sup>27</sup>Rodríguez de Rivas, M.: "Autógrafos de Artistas Españoles", *Revista de Arte Español*, 1932, p. 233.

<sup>28</sup>Ver Gaya, op. cit. supra, pp. 276-283.

<sup>29</sup>Gaya Nuño, op. cit. supra, pp. 117 y 274.

<sup>30</sup>op. cit. supra.

<sup>31</sup>Cherry, A.E.A., 1990, p. 526.

necesidad de artistas para hacer frente a los programas de Olivares en Madrid, y nuestro artista, pintor, no quería perderse la ocasión, además de ser requerido para ello, según recoge el documento. Sea como fuere, no tendría nada de extraño que, entre los pintores que pudo reclutar Velázquez en Sevilla, se encontrara el mulato. Ya en Madrid, vemos a Pareja participando como testigo en varios procesos notariales (Carta de dote de Francisca Velázquez, 1634; poder otorgado por Alonso Cano a su padre, 1639; Jennifer Montagu dice que sirve como testigo a otros documentos firmados por Velázquez en Italia aunque no los recoge<sup>32</sup>; poder para testar otorgado por Francisca Velázquez a su esposo Juan Bautista, 1653). El ordenamiento jurídico español es claro en este sentido. En el siglo XVII estaban en vigor Las Partidas que datan de 1265 y que se mantuvieron hasta bien entrado el siglo XIX, según las cuales un siervo (esclavo) no podía ser testigo en testamentos y otros actos jurídicos similares<sup>33</sup>. Ante esto se plantea la cuestión: ¿cómo es posible que un esclavo, "objeto de derecho ajeno", es decir, sin personalidad jurídica propia, se persone en procesos notariales y sepa leer, escribir y pintar tan joven?

### Estilo

Según Palomino, la labor de Juan de Pareja en el taller de Velázquez se reducía a moler colores y aparejar algún lienzo; tan sólo a escondidas de su amo y "*quitándose del sueño*"<sup>34</sup> llegó a pintar cuadros de notable estimación. El primer cuadro fechado y conservado de este autor es de 1658, pero su acta de manumisión se remonta a 1650. Las fechas señaladas son significativas y es que tiene que existir algún cuadro de Pareja anterior al año mencionado y así se expresa Palomino<sup>35</sup>. Además, con independencia de composiciones, estilos, etc., las obras del mulato muestran a un pintor con conocimiento y maestría, algo que no se alcanza con la mera observación del trabajo ajeno. ¿Qué ha ocurrido con todos esos cuadros? La mano de Pareja se ha de encontrar dentro de las obras del maestro, de las copias de sus cuadros y, más extensamente, dentro de la multitud de composiciones anónimas pertenecientes a las Colecciones Reales y fuera de ellas. Es significativo al respecto que los cuadros fechados y firmados correspondan a la época de su vuelta de Italia y, más concretamente, a los años posteriores al fallecimiento de Velázquez - tan sólo "La Huida a Egipto" está firmado antes, en 1658- lo que nos está indicando una separación del Taller Real, al haber desaparecido su patrón.

En relación con el estilo de Pareja, siempre se ha aludido a un alejamiento del "velazquismo", cuestión que es necesario matizar. Volviendo de nuevo al tratadista bujalanceño, éste nos dice, al referirse al retrato de José Ratés, que es tan parecida su manera a la de Velázquez, que muchos lo consideran suyo. Tanto en este retrato como en el de Don Martín de Leyva, se aprecia una gran calidad y un estilo característico de figuras muy redondeadas que también aparece en algunos elementos de los cuadros de temática religiosa.

<sup>32</sup>Montagu, J., op. cit. supra.

<sup>33</sup>Existe una sentencia de 1864 en la que el Tribunal Supremo aplica esta norma legal en materia testamentaria- en concreto la Ley 9ª del Título I de la Partida Sexta-.

<sup>34</sup>Palomino, ed. 1988, p. 307.

<sup>35</sup>El "Retrato de Agustín Moreto" recogido en el presente Catálogo, puede ser anterior a esta fecha, a juzgar por la edad del modelo.

Donde Pareja se aleja del estilo del maestro es en los temas religiosos, pero es que aquí le ocurre lo mismo que a otros colegas los cuales carecen de referencias, dado que el pintor de Cámara no posee apenas cuadros de este tipo realizados en su prolongada etapa madrileña. No obstante, lo que sí queda claro en las composiciones que nos han llegado hasta el momento, es que Pareja bebió de las fuentes lógicas tanto para él como para su señor, y éstas eran las italianas y, más concretamente, las venecianas. El mulato no deja de tener contacto con Velázquez y nos muestra su preocupación por la luz -el aire ambiente- aunque sin alcanzar las cotas de calidad del maestro. "La Vocación de San Mateo" es el único ejemplo de ese periodo en el que aparece un estudio riguroso de la profundidad a través de la luz que entra por las ventanas, al igual que ocurre en la obra maestra de su señor, el pintor de Cámara<sup>36</sup>. Posteriormente, tan sólo en dos obras concretas encontramos este mismo análisis: "La Fundación de la Orden de los Trinitarios" de Carreño y "La Adoración de la Sagrada Forma" de Claudio Coello. Sus personajes y su manera de distribuir las figuras recuerdan al Veronés, al Tintoretto y a otros artistas italianos. No hay que olvidar que Pareja fue uno de los artistas españoles que viajó a Italia siendo su guía nada menos que el pintor de Cámara de Felipe IV. Allí visitó todo el Norte y llegó al Sur, donde vió las obras de los napolitanos. Sus creaciones guardan relación con un sentido decorativo, muy del gusto veneciano, y con la compleja distribución de figuras que encontramos en obras como "La Gloria" de Tintoretto, cuadro que intentó Velázquez adquirir en Venecia durante su segundo viaje, adonde llegó acompañado por el mulato<sup>37</sup>. Por último, también dentro de nuestro país, hubo de viajar a Toledo, al igual que haría Velázquez, en donde obtendría inspiración de otro heredero de los venecianos: El Greco, así como de su discípulo Tristán<sup>38</sup>.

Otro aspecto que desconocemos es el proceso de aprendizaje seguido por Juan de Pareja. Si ya era pintor en Sevilla y allí entró en contacto con Velázquez, no es improbable que se preparara en el taller de Pacheco. Una vez en Madrid, dentro de la órbita velazqueña coincidiría por edad con Mazo y Burgos Mantilla; además, también existía otro círculo, formado por pintores que no fueron colaboradores permanentes del pintor de Cámara pero estuvieron, en mayor o menor medida, relacionados con él. Este grupo estaría encabezado por Jusepe Leonardo (n. 1601), y más jóvenes Diego Polo (nacido en Burgos h. 1610, al igual que Burgos Mantilla) o Antonio de Pereda (n. 1611)<sup>39</sup>. Todos muestran la huella de los modos de Carducho y Cajés junto a un cierto caravaggismo, lo que da lugar a un tímido barroquismo consistente en la utilización de una técnica ligeramente suelta, una gran riqueza de color y un dinamismo compositivo que se verán acentuados en la generación siguiente. Al ser contemporáneos estrictos del mulato, sería con ellos con quienes intercambiaría opiniones y, de hecho, su obra guarda una cierta semejanza; sin olvidar que Palomino cita a Leonardo, Pereda y Burgos Mantilla, entre otros, dentro del grupo de discípulos del desconocido Pedro de las Cuevas y aunque Pareja se encontrara más distanciado, dada su fidelidad al maestro, los contactos con este grupo tuvieron que existir.

<sup>36</sup>En otro capítulo de este trabajo se analiza una posible relación estilística de este cuadro con la obra de Bartolomé Román. (Ver "Analogías estilísticas con otros pintores del momento").

<sup>37</sup>Esta noticia sobre "La Gloria" queda recogida en Pita Andrade, J.M.: "Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la Casa de Alba", *Varia Velazqueña*, 1960, I, p. 405.

<sup>38</sup>Para Mayer, (1942, pp. 449-450) la influencia es de Veronés, Justi (1953, p. 782) incluye, además, a Rubens y a El Greco entre las fuentes posibles de Pareja.

<sup>39</sup>Los tres autores son objeto de análisis en el capítulo "Analogías estilísticas ...". Mayer (1942, pp. 449-450) observa un cierto parentesco entre los hermanos Rizzi y Pereda con Pareja. Por su parte, Gaya Nuño señala semejanzas entre el castillo que aparece en "El Bautismo de Cristo" de Pareja y los realizados en los paisajes de Francisco Collantes.

Lafuente Ferrari quiere ver relación con Carreño y Rizzi. Los dos nacieron en el año de 1614 lo que no supone tanta diferencia de edad pero, estilísticamente, van a practicar una pintura mucho más deshecha que la de Pareja<sup>40</sup>. Por lo que respecta a la posible relación e inspiración en los artistas del último tercio de siglo y demás pintores del barroco decorativo madrileño, la edad lo impediría<sup>41</sup>. El más importante de esta generación es Claudio Coello quien accede al puesto de pintor de Cámara en 1686, tras la muerte de Carreño, habiendo nacido en 1642. Pareja pinta su primer cuadro fechado en 1658, es decir, cuando Coello contaba tan sólo dieciséis años de edad y el mulato alrededor de cuarenta, encontrándose en plena fase creativa. La diferencia de edades es lo suficientemente amplia para que el andaluz considerase a Coello un niño y no se dejase influir por las obras de un principiante. Más que de influencia de estos pintores jóvenes, tal vez haya que hablar de gustos estéticos similares al vivir en un mismo lugar y tiempo que es lo que ocurre en cuadros como "Los Desposorios místicos de Santa Catalina" (Santa Olaja de Eslonza) donde la distribución de la composición, partiendo de Rubens, puede ser similar a los cuadros de sus contemporáneos, aunque nunca de técnica tan blanda. En definitiva, el eclecticismo considerado como nota dominante en la pintura de Juan de Pareja no es más que el resultado de la influencia de los que fueron maestros de la primera generación de pintores del siglo XVII. Con independencia de la calidad, la obra del mulato guarda consonancia con lo que es la pintura de su tiempo, bebiendo de las mismas fuentes sin que difiera notablemente su modo de hacer del resto.

Centrándonos en la labor desempeñada en el taller de Velázquez, ya nos referíamos al principio a ella señalando la dificultad de la delimitación de su trabajo, dado que carecemos de referencias. No obstante, un estudio de los pormenores de su obra nos puede dar alguna pista de su actividad. Los cuadros de interiores realizados por el mulato ("La Vocación de San Mateo", "Los Desposorios místicos de Santa Catalina") muestran un gran rigor de dibujo y estudio de la arquitectura y perspectiva que no se da en los otros artistas de su época. En Velázquez sólo encontramos dos obras en las que aparezca un suelo de baldosas en perspectiva: "La Túnica de José" y "El bufón don Juan de Austria", el sevillano es mucho más aficionado a los suelos de un solo color donde la profundidad se consigue a base de la gradación tonal. Existe un retrato del Príncipe Baltasar Carlos en el Museo del Prado (nº 1233) atribuido al taller de Velázquez donde el suelo es similar al de las obras mencionadas y la balconada del fondo, así como el paisaje el cual recuerda al que aparece en "La Vocación ...". Con toda seguridad, nos encontramos ante una participación del mulato en un retrato Real.

<sup>40</sup>Ver Lafuente Ferrari, E.: "Cuadros de maestros menores madrileños", *Arte Español*, 1941, p.247.

<sup>41</sup>Angulo, D.: "Pintura española del siglo XVII", 1971, pp. 212-213 defiende esta opinión, buscando relación con el estilo de Coello. La relación entre ambos artistas se puede encontrar en el hecho de que nadie como ellos entendió la perspectiva aérea conseguida por Velázquez en "Las Meninas"; de hecho, los únicos ejemplos de esta captación del aire ambiente tras Velázquez, como hemos señalado más arriba, los encontramos en "La Vocación de San Mateo" y en "La Adoración de la Sagrada Forma" de El Escorial, de Pareja y Coello, respectivamente. Otra obra importante en este sentido y que se puede considerar puente entre ambas es la "Fundación de la Orden de los Trinitarios", (1666) de Carreño.

### Datos cronológicos

- h. 1610.- Nace Pareja, según Palomino. El lugar de nacimiento según este autor es Sevilla, otro probable es Antequera. Montagu, J. 1983.
- 12-V-1630.- Un Juan de Pareja solicita permiso a D. Pedro Galindo, procurador de Sevilla para poder trasladarse a Madrid y seguir sus estudios de pintor con su hermano Jusepe. Alega ser reclamado allí. Rodríguez de Rivas, M., *Revista Española de Arte*, 1932, p. 233.
- 25-II-1634.- Junto a Matías de Santos y Andrés de Rivas, Pareja es testigo en la entrega de la dote a Francisca Velázquez, con motivo de la boda de ésta con Juan Bautista Martínez del Mazo. Cherry, *A.E.A.*, 1990, p. 526.
- 28-IX-1638.- En el poder entregado por Alonso Cano a su padre para que venda la casa de Sevilla, aparecen como testigos Velázquez y Pareja. Wethey, 1983, p. 189.
- 19-III-1650.- Se expone el retrato de Pareja, realizado por Velázquez, en el Panteón de Roma.
- 23-XI-1650.- "Donatio Libertatis" de Juan de Pareja, hijo de alguien del mismo nombre, natural de Antequera, diócesis de Málaga. Concedida en Roma. Firma como testigo en varios documentos de Velázquez. Montagu, J., *The Burlington Magazine*, 1983, p. 683.
- 8-XI-1653.- Poder para testar otorgado por Francisca Velázquez a su esposo, Martínez del Mazo. Entre los testigos, Benito Manuel de Agüero y Juan de Pareja. Cherry, *A.E.A.*, 1990, p. 521.
- 1658.- Primer cuadro fechado de Pareja: "La huida a Egipto" (Sarasota, Florida).
- 1661.- Pareja pinta "La vocación de San Mateo" (Prado, nº 1041).
- 1667.- "Bautismo de Cristo" (Huesca, Museo Arqueológico Provincial, nº 80).
- 1669.- "Desposorios místicos de Santa Catalina" (Santa Olaja de Eslonza, León).
- 1670.- Según Palomino, fallece Juan de Pareja, *"a los sesenta años de edad, poco más o menos"*.

### Catálogo de sus obras

A Gaya Nuño se debe el primer intento de catálogo de las obras del artista<sup>42</sup>. A lo expuesto por este autor, se unen otras obras que han ido apareciendo posteriormente, tanto en museos como en colecciones privadas o en el comercio.

**1.- "Judith".** Lienzo 2,03 x 1,32. Nº 93-304. Museo Nacional de La Habana, Cuba. Firmado en el extremo inferior izquierdo: "*Pareja*" (ilegible).

Judith, en el centro de la composición, gira a su derecha y mira al espectador a la vez que señala el campamento de Holofernes al fondo. Detrás de ella, una anciana, enmarcada por arquitecturas. Estilísticamente, los granzas del vestido de Judith son propios de otros cuadros del pintor ("*La vocación de San Mateo*") y el tratamiento de los cielos guardan relación con la obra velazqueña; las manos de Judith recuerdan las de los retratados por Pareja recogidos en el presente catálogo. La cabeza de la anciana presenta rasgos riberescos y la riqueza de colorido, tan propio de Pareja, es muy del gusto veneciano.

BIBLIOGRAFÍA: Soto, 1946 b, pp. 37 y 40, il. p. 39 (como "*Judith y la anciana marchando al campamento de Holofernes*"), Crespo, 1991, Sala II, nº 14; Calvo Serraller, 1997, pp. 112-113. Exposiciones: La Habana, 1940 b, cat. 43 (como "*Judith y la anciana*"); Madrid, 1997.

(Lám. 4.1)

**2.- "La Huida a Egipto".** Lienzo 1,68 x 1,25. Firmado: "*Pareja, 1658*". Sarasota, Florida, Ringling Museum, núm. 339.

Esta pintura es, cronológicamente, la primera que se conserva de Juan de Pareja. Un ángel, muy barroco, guía la borrica sobre la que viaja María, tocada con pámela de caminante, y el Niño, a los que sigue San José. Junto a una palmera revolotean unos ángeles; se divisa al fondo un templo, de planta redonda dentro de lo que es una de las características del mulato, siempre aficionado a incluir elementos de arquitectura en sus obras. Gaya califica esta obra de ingenua.

BIBLIOGRAFÍA: Gaya Nuño, *A.E.A.*, 1957, p. 576, Angulo, 1971, pp. 212-213.

(Lám. 4.2)

**3.- "El Bautismo de Cristo".** Lienzo 2,30 x 3,56. Firmado: "*Iv.ª de Pareja F. 1667*". Museo del Prado, nº 5175. Depositado en el Museo de Huesca, por R.O., desde 1879, nº 80.

Procede de la sacristía del Convento de la Trinidad de Toledo (Ceán Bermúdez), de donde, a consecuencia de la desamortización, pasó al Museo Nacional de la Trinidad, allí catalogado con el número 741. Para Mayer, influencia de Veronés y también recuerda, por la profusión de figuras, algunas de las obras de Tintoretto. La estilización de Cristo o el ángel, que aparece de espaldas en primer término y utilizado por Pareja en otra obra, guardan relación con el alargamiento de las figuras de El Greco. En la composición, la sucesión de escenas dentro del mismo lienzo -vida de San Juan- lo pone en contacto con la escuela flamenca. En el centro de la obra, al fondo, se encuentra un castillo en la cima de una

<sup>42</sup>Gaya Nuño: "*Revisiones Sexcentistas: Juan de Pareja*", *A.E.A.*, 1957, pp. 276-285.

montaña, elemento de arquitectura al que es muy aficionado el mulato y que recuerda las obras de Collantes o de Agüero. Según Gaya Nuño, nos encontramos ante la obra maestra del pintor.

BIBLIOGRAFÍA: Trapier, 1929, II, p. 170; Lafuente Ferrari, 1946, p. 372 y 1947, *Arte Español*, p. 69; Justi, 1953, p. 782; Gaya Nuño, *A.E.A.*, 1957, pp. 278-9; Angulo, 1971, pp. 212-213; Pérez Sánchez, 1992, p. 239.

(Lám. 4.3)

4.- "Desposorios místicos de Santa Catalina". Lienzo 2,08 x 1,65. Firmado: "Ju.<sup>a</sup> de Pareja F. 1669". Santa Olaja de Eslonza (León), iglesia parroquial.

En muy mal estado de conservación. Viñaza, en sus "Anotaciones a Ceán...", había situado este cuadro como dentro del monasterio benedictino de San Pedro de Eslonza. Aparece Santa Catalina con muchos santos a su alrededor, entre los que se reconocen los ángeles Miguel y Custodio, Lázaro, Agustín, Antonio, Domingo, Juan Bautista, Isidro, Rosa de Lima, etc. Gómez Moreno lo vio ya en su paradero actual definiéndolo como frío de tono, muy suelto de factura. Estilísticamente supone una evolución respecto de los anteriores ya que abandona los cánones alargados de las figuras. La composición recuerda a las realizadas, sobre este tema por Rubens y los otros pintores madrileños del momento. Gran rigor en el estudio de las perspectivas. Posiblemente el último de su producción, si es verdad que falleció en 1670, como asegura Palomino.

BIBLIOGRAFÍA: Viñaza, 1894, p. 221; Gómez Moreno, 1925, p. 527; Gaya Nuño, *A.E.A.*, 1957, pp. 279-80.

(Lám. 4.4)

5.- "La vocación de San Mateo". Lienzo 2,25 x 3,25. Firmado: "Juan de Pareja F. 1661". Madrid, Museo del Prado, núm. 1041.

San Mateo, en su mesa de recaudador de tributos; a la derecha, Jesús. Pareja se autorretrata a la izquierda del cuadro con un papel en la mano donde aparece la firma y la fecha. Retratos han de ser el personaje con bigote que aparece a su lado, y acaso también lo sea el muchacho con gola, en el centro de la composición. El caballero sentado de espaldas al espectador puede tratarse de la figura de Velázquez (Ver dibujo realizado por Juan de Alfaro tras fallecimiento del maestro, en el Instituto Neerlandés de París). Posiblemente la obra maestra de Pareja, de las que han llegado a nosotros. Se aprecia una preocupación por los efectos lumínicos que quieren recordar la perspectiva aérea de "Las Meninas"; por el tratamiento de la luz así como por la composición, recuerda la "Parábola del invitado a las bodas" de Bartolomé Román (Su figura queda recogida en el capítulo "Pintores cuyo estilo se ha relacionado con Velázquez"). Para Gaya, si bien la modelación general es italiana, la individualización de los personajes resulta más bien flamenca.

En 1746, en La Granja, entre los cuadros de Isabel de Farnesio; después, en Aranjuez. Mireur (1911, p. 494) recoge en 1852 una obra: "*Soult: La conversion de Saint Mathieu*" valorada en 400 francos.

PROCEDENCIA: Museo de la Trinidad, 1865, nº 741; Prado, Cat. 1985, nº 5175.

BIBLIOGRAFÍA: Madrazo, 1873, pp. 166-167, 935; Beruete, 1909, p. 31; Trapier, 1929, II, p. 170; Mayer, 1942, pp. 449-450; Lafuente, 1946, p. 372; Justi, 1953, p. 872; Gaya, *A.E.A.*, 1957, pp. 277-279; Angulo, 1971, pp. 212-213; Pérez Sánchez, 1992, p. 239.

(Lám. 4.5)



6.- "Inmaculada Concepción". Lienzo, 1,77 x 1,31. Firmada: "JV. De Pareja 16 F 16". Colección particular, Madrid.

Se representa con parte de los símbolos de las letanías, la luna, con los cuartos hacia arriba, a diferencia de la de la Colección Ordóñez, y el dragón a los pies. Estilísticamente y por el colorido, esta Inmaculada sigue dentro del estilo propio del pintor. Lo más velazqueño del cuadro son los toques dorados en los bordes de las mangas y de la túnica, realizados de una manera muy suelta.

(Lám. 4.6)

7.- "La Comunión de Santa Maria Egipcíaca por el Abad Zósimo". Lienzo 81,5 x 101,5. Firmado: "Pareja P.". Colección particular.

Composición idéntica, aunque de menor tamaño, a "El Bautismo de Cristo", del Museo de Huesca. Pareja repite prácticamente igual las figuras que rodean la escena principal, tanto la de Dios Padre sentado en su Trono celestial como la de los ángeles de la derecha. El paisaje es muy similar al del otro cuadro mencionado. Dadas sus dimensiones, mucho más reducidas, tal vez nos encontramos ante un cuadro preparatorio para otro más grande que le hubo de servir de modelo también para otras composiciones.

PROCEDENCIA: Vendida en Sotheby's, Madrid, 31-V-1997.

(Lám. 4.7)

8.- "Copla de su autorretrato". Lienzo 74 x 60. Hispanic Society, Nueva York.

Waagen lo descubrió en la colección Carlisle (Castle Howard). Posteriormente fue adquirido por Archer M. Huntington para donarlo a la Hispanic Society (1925). Stirling catalogó ambos -original de Velázquez del Metropolitan y el de la Hispanic Society- en 1848, también Curtis, Justi y López-Rey quien no lo considera de su mano (nº 518 de su Catálogo). Pantorba la considera "igualmente admirable" e industrialmente bastante diestra. Otra versión (8a. 92 x 70) más modesta, pasó en 1903 de la Colección Trachel de Niza al Musée Chéret de la misma ciudad. Otra (8b. 82 x 69,8) fue vendida en Christie's de Londres el 29-V-92. Procede de un descendiente de W. Stuart en Escocia. Salida en 10.000/15.000 libras. Catálogo nº 321.

BIBLIOGRAFÍA: Mayer, 1942, pp. 449-450; Bardi, 1982, p. 104; Gállego, 1990, p. 384.

9.- "Retrato de José Ratés". Lienzo 1,17 x 90. Museo de Valencia.

Mencionado por Palomino. José Ratés y Dalman (Barcelona-Madrid, 1684), cabeza de la dinastía de los Churriguera. Era padrastro de Churriguera el Viejo y abuelo político de José de Churriguera el Mozo, el Churriguera por antonomasia. Consta que en 1674 hizo el retablo de Torrejón de Ardoz, para albergar las pinturas de Claudio Coello. Hasta 1684, trabajó en la iglesia de Monserrat de Madrid.

Ratés aparece en el retrato como de unos cuarenta o cuarenta y cinco años, de modo que se puede fechar hacia 1665 ó 1670. El arquitecto aparece de frente, la espada al cinto, la mano derecha manejando un compás sobre un plano semiarrollado. Es obra de coloración parda, perfecta de dibujo y relieve, y las dimensiones corresponden al tamaño natural del

retratado. Adquirido en Madrid hacia 1870, por don Leopoldo Eguilaz, arabista y catedrático de la Universidad de Granada. Entonces un rótulo, al reverso del lienzo, declaraba la identidad del personaje; hoy no es legible por haber sido forrado el cuadro.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino, ed. 1947, p. 222; Beruete, 1909, p. 134 lo describe firmado, aunque hoy no se conserva; Trapier, 1929, II, p. 169; Mayer, 1942, pp. 449-50, lo dió por desaparecido; Gaya Nuño, A.E.A., 1957, pp. 281-282; Angulo, 1971, pp. 212-13; Pérez-Sánchez, 1992, p. 239.

EXPOSICIÓN: "Velázquez y lo velazqueño", Madrid, 1960, nº 144 (lám. XCI en Catálogo).  
(Lám. 4.9)

10.- "Retrato de Don Martín de Leyva". Lienzo 0,98 x 0,77. Hispanic Society, Nueva York. Anteriormente en la Colección de Francis Lathrop.

Caballero calatravo don Martín de Leyva, viste de negro con la cruz de Calatrava sobre el pecho; lleva colgada una venera de la misma orden. Su escudo de armas aparece en la esquina superior derecha. Tema conocido en varias versiones, todas con el escudo de los Leyva de Murcia, a quienes debieron de haber pertenecido. Un busto (10a 0,51 x 0,43) se hallaba en 1929 en el mercado de antigüedades de Venecia y después se le perdió la pista; Mayer lo publica (nº 377) sin formular opinión; posiblemente se trate del dibujo preparatorio ya que parece inacabado. Composición análoga (10b 0,1028 x 0,802) perteneciente al Conte Lecchi (Brescia) que tras una subasta en Londres (1947, Earl of Stanhope), pasó a propiedad privada en Sudáfrica, lleva la firma de Velázquez -falsa- y hoy se encuentra en la York City Art Gallery (Crombie, *Apollo*, 1967). La última (10c 0,73 x 0,55, pero originariamente 0,655 x 0,51) limitada a poco más del busto, en 1936 perteneció a la Vermeer Gallery de Londres y se extravió luego; Mayer -que señala varios "arrepentimientos"- lo asignaba a J.B. del Mazo como boceto de un original perdido de este pintor, en este sentido también Nina Ayala Mallory. Elizabeth Du Gue Trapier la clasifica como atribuida a Pareja. De técnica similar al "Retrato de José Ratés".

BIBLIOGRAFÍA: Trapier, 1929, II, p. 171; Mayer, 1942, pp. 449-50; Gaya Nuño, AEA, 1957, pp. 282-283 lo sitúa en el Museo del Hermitage, Leningrado, nº 427 como procedente de la Colección Coesvelt; López-Rey, 1963, II, nº 540-542 Ayala Mallory, *Goya*, 1991, p. 266; Bardi, 1982, p. 111, nº 144.

(Lám. 4.10)

11.- "Retrato de Don Alonso de Mora y Villalta" Lienzo 2,08 x 1,25. Inscripción: *Dn. Alonso d Mora/ y Villalta Nat.º de Malaga/ Cauallero de el Orden/ de Santiago*. Hispanic Society, Nueva York, anteriormente en la Colección de Francis Lathrop.

Trapier lo describe de la siguiente manera: "El sujeto, que tiene cabello, ojos y bigote negros, viste jubón y calzones de terciopelo negros, atados a la rodilla con lazos del mismo color, medias negras y zapatos. Su golilla y puños son de lino blanco. Sobre su capa está bordada la cruz de la Orden de Santiago. Con su mano derecha sujeta un sombrero de fieltro. Lleva un anillo con un rubí, una perla y un zafiro. Porta espada y un medallón ovalado, esmaltado con la cruz de su Orden, le cuelga de una cinta negra, atada al cuello por un pequeño enganche a la altura del pecho. Sobre una mesa cubierta con terciopelo marrón, hay un tintero del mismo color con tres plumas. Su mano izquierda reposa sobre un libro con una inscripción en el lomo: "*Euclid. elem. geom.*". El suelo es de losas grises y blancas. Al fondo una cortina del mismo color que el colector de la mesa, a través de la cual se descubre una columna y una balaustrada donde se encuentra un jarrón azul con un ramillete de flores verdes. En la distancia, un paisaje pintado en azul y gris. El escudo de armas

aparece a la izquierda y una inscripción a la derecha. Posiblemente representa a Alonso Luis de Mora y Villalta mencionado en el "Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de Santiago" de Vicente Vignau y F.R. de Uhagón, publicado en Madrid en 1901.

BIBLIOGRAFÍA: Loga, *Museum*, 1913, v.3, p. 132; Trapier, 1929, p. 170 sólo habla de atribución; Mayer, 1942, pp. 449-450 no lo considera suyo; Gaya Nuño, *AEA*, 1957, p. 283 lo considera desconectado de su mano.

**12.- "Retrato del poeta Agustín Moreto"** Lienzo 1,02 x 0,69. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

En el reverso se lee: *"Retrato del poeta cómico Moreto por Velázquez"*. No existe confirmación de que se trate de Moreto (1618-1669). Se puede fechar, a juzgar por la edad que representa el retratado, hacia 1646-1648, desde luego antes de 1654, en que Moreto ingresó en el estado eclesiástico (Ver Jerónimo de Barrionuevo: "Avisos", 1969, II, p. 59). Antes de abrazar el estado eclesiástico, escribió unas 500 comedias y, dedicado después al cuidado de los enfermos en los hospitales y a la vida ascética, no abandonó por ello sus aficiones dramáticas. Entre sus obras destacan "El desdén con el desdén", "El lindo Don Diego", "La ocasión hace al ladrón", "La Virgen de la Aurora", etc. La presencia de Moreto en el Alcázar no debió de ser infrecuente. El mismo lo declara, y sabemos que con otros ingenios -Calderón, Vélez de Guevara ... - representó, improvisando ante Felipe IV, en el Alcázar, una comedia sobre la creación del mundo.

Es un retrato enérgico, con blanda carnación, fuerte claroscuro y seguros toques de luz en los relieves iluminados. Lleva valona y traje negro con mangas acuchilladas, dejando ver la camisa blanca. Para Camón, se ve la huella de Velázquez en los trozos de la camisa. Su técnica es análoga a la del arquitecto Ratés. Si nos atenemos a la edad del retratado -entre 1646-1648 y antes de 1654 en que ingresó en el estado eclesiástico- es uno de los primeros cuadros conservados de Juan de Pareja.

Martín S. Soria sugirió la posibilidad, con reservas, de que hubiera sido pintado por José Antolínez.

BIBLIOGRAFÍA: Martín S. Soria, *AEA*, 1956, p. 2; Camón Aznar, 1988, pp. 113-114; Gállego, 1990, p. 391.

EXPOSICIONES: "Velázquez y lo velazqueño", 1960, Madrid, nº 145.

(Lám. 4.12)

En paradero desconocido

**13.- "Inmaculada Concepción"**. Lienzo, de dimensiones desconocidas. Madrid, Colección Ordóñez. Firmado.

Lo publicó Lafuente Ferrari quien elogia el colorido, a base de azules y platas con un fondo amarillo dorado. El prototipo de Inmaculada corresponde a las de escuela madrileña de mediados de siglo. Aparece María en el centro, de pie, sobre una media luna con los cuernos hacia abajo. Está rodeada de serafines y querubines los cuales portan algunos de los símbolos de las letanías mientras que el resto se distribuyen por el cuadro; en el extremo inferior izquierdo se ve un paisaje.

BIBLIOGRAFÍA: Lafuente, *Arte Español*, 1941, I, pp. 22 y ss.; Mayer, 1942, pp. 449-50; Gaya Nuño, *AEA*, 1957, p. 281.

(Lám. 4.13)

**14.- "Visitación".** Convento de Santa Isabel. Hoy, en paradero desconocido.

Según Tormo, de Pareja. También Mayer, 1942, p. 449.

**15.- "La Anunciación".** L. 0,85 x 0,60. En la Colección Lázaro.

Vista sólo en fotografía antigua. Escena apaisada, donde aparece María a la izquierda arrodillada y el ángel a la derecha comunicándole la Buena Nueva. Por el tipo de composición y supuesto colorido de muebles y decoración, puede muy bien ser de Pareja. No se menciona firma.

BIBLIOGRAFÍA: "Referencias Fotográficas de obras de Arte en España", vol I, col. Lázaro. Lacoste, editor, Madrid, 1913, nº 11186; "La Colección Lázaro de Madrid", 1926 y 27. Madrid. La España Moderna. Vol. I y II. Varios autores. nº 102, p. 105.

**16.- "Enterramiento de Cristo por José de Arimatea y las santas mujeres".** Tabla. 0,33 x 0,70.

En 1838 formaba parte de la Colección de Luis Felipe (nº 204 [1], nº 209 [4]); el 13 de mayo de 1853 fue vendido en Londres y, en 1910 fue adquirido por Quinto en subasta celebrada en Christie's (19-II-1910). Para Jeannine Baticle puede tratarse de una lectura errónea del nombre de Pareja y lo atribuye a otro artista -Vasco de Pereyra-. Pérez Sánchez defiende que se trate de parte de la predela de un retablo desconocido realizado por Pareja.

FUENTES MANUSCRITAS: 1838 (20.9) Archivos del Museo del Louvre, París, 1 DD 122, I.G.E. (Galería Española) nº 234.

BIBLIOGRAFÍA: Curtis, 1883, p. 328; Baticle, 1981, p. 143, nº 209.

**17.- "Las santas mujeres en la tumba de Cristo".** Tabla. 0,33 x 0,70. Igual procedencia que anterior.

Con toda seguridad, formando pareja. En 1838 formaba parte de la Colección de Luis Felipe (nº 205 [1], nº 210 [4]); posteriormente, fue adquirido en Londres por Durlacher (13-V-1835).

FUENTES MANUSCRITAS: 1838 (20.9) Archivos del Museo del Louvre, 1 DD 122, I.G.E. (Galería Española), nº 235.

BIBLIOGRAFÍA: Curtis, 1883, p. 328; Baticle, 1981, p. 143, nº 210.

**18.- "Santa Bárbara".** Lienzo de dimensiones desconocidas. En el mercado artístico. Firmado. Con fecha ilegible.

Aparece la santa de cuerpo entero. La firma se asemeja a la de "La huida a Egipto", de Sarasota; pueden ser de la misma fecha.

BIBLIOGRAFÍA: Gaya Nuño, A.E.A., 1957, p. 283.

**19, 20 y 21.- "San Juan Evangelista, San Oroncio y Virgen de Guadalupe".**

Mencionados por Ceán en la capilla de Santa Rita de la iglesia de Recoletos, de Madrid. Hoy en paradero desconocido. Otro velazqueño, Juan de Villegas Gallego, trabaja en la misma iglesia (Agulló Cobo, 1981, p. 202).

BIBLIOGRAFÍA: Ceán, 1800, IV, p. 52; Gaya Nuño, *A.E.A.*, 1957, p. 284.

**22.- "Retrato de Felipe IV". Colección particular americana.**

BIBLIOGRAFÍA: Pérez Sánchez, 1992, p. 239.

**23, 24 y 25.-** En la colección Aguado existieron "Retrato de muchacho" (1,43 x 1,13), "Dama vestida de monja" (0,55 x 0,42) y "Busto de caballero" (0,63 x 0,48), núms. 90, 91 y 92 del catálogo de la venta de 1843, donde se atribuían a Pareja. Hoy en paradero desconocido.

BIBLIOGRAFÍA: Gaya Nuño, *A.E.A.*, 1957, p. 284.

**26.- "Retrato de hombre". Cook Collection, Richmon. Atribuido también a Carreño.**

BIBLIOGRAFÍA: E. du Gue Trapier, 1929, p. 170.

**27.- "Retrato de un golilla". Desaparecido. Vara y media de alto (1,25).**

En el inventario de la Duquesa de Huéscar de 1784, aparece el siguiente asiento: *"número 3 otro también de igual tamaño que el anterior, de un golilla, original de Juan de Pareja"*. El otro cuadro al que se refiere el asiento es el "Retrato de un clérigo" de Murillo.

BIBLIOGRAFÍA: Pita Andrade, *Varia Velazqueña*, 1960, I, p. 412. L.J.R. Wagner ("Manuel Godoy. Patrón de las artes y coleccionista -Tesis Doctoral U.C.M., 1983, tomo I, p. 467-) recoge un documento por el cual entre las dieciocho pinturas seleccionadas por Maella para Godoy de la Casa de Alba, el segundo por valioso era: *"Otro Quadro que representa un retrato de Golilla, vara y media de alto, marco nuevo dorado, original de Pareja, cuyo Quadro es de la casa de Arcos, tasado el numº 33, del Inventº formado por muerte de mi Sra. la Duquesa de Alba en ... 0.600 [reales]"*. Ver Capítulo dedicado a Tomás de Aguiar dentro de este mismo trabajo.

**28.- "Retrato de un noble". Colección privada. 73" x 45,5".**

Vendido en Christie's, de Londres, el 2 de julio de 1965. Comprado por Fuente en 1852. Catálogo nº 71.

**29.- "Retrato de un caballero". En el comercio 37" x 28,5".**

Portrait of a Gentleman standing, half length, in grey doublet and jerkin with white collar, drawing his sword. Unframed.

BIBLIOGRAFÍA: Catálogo Sotheby's, Londres, 5-Marzo-1969. Cat. nº 152 A.

**30.- "Retrato de Caballero". Dimensiones desconocidas. Daughy House, Richmond.**

Figura de cuerpo entero, la mano derecha sobre el pecho y la izquierda, enguantada, sostiene el otro guante. Vestido de negro, con golilla y espada. Debajo de la capa, a la altura del pecho, le sale un pañuelo blanco. Cierta aire de melancolía.

BIBLIOGRAFÍA: Loga, Valerian von, 1923 , p. 317.

**31.- "Retrato de Caballero de Santiago".** Dimensiones desconocidas. El Ermitage, San Petersburgo.

Hacia 1630. Comparado con otros retratos aquí recogidos, la calidad no es tan elevada.

BIBLIOGRAFÍA: Kagané, L., pp. 113-114.

(Lám. 4.31)

#### Participación en el taller Real

**32.- "El Príncipe Baltasar Carlos".** L. 1,58 x 1,13. Museo del Prado, Madrid, nº 1233.

De unos seis años. Está vestido con traje de corte galonado de oro a trechos y tiene una carabina en la mano derecha. La figura puede coincide con el modo de Velázquez pero la habitación y el paisaje que se ve a la izquierda de la composición guardan relación con otras obras del mulato como "La Vocación de San Mateo" o "Los Desposorios Místicos de Santa Catalina".

(Lám. 4.32)

**ABRIR TOMO I - 2ª PARTE - CAPÍTULO II**

